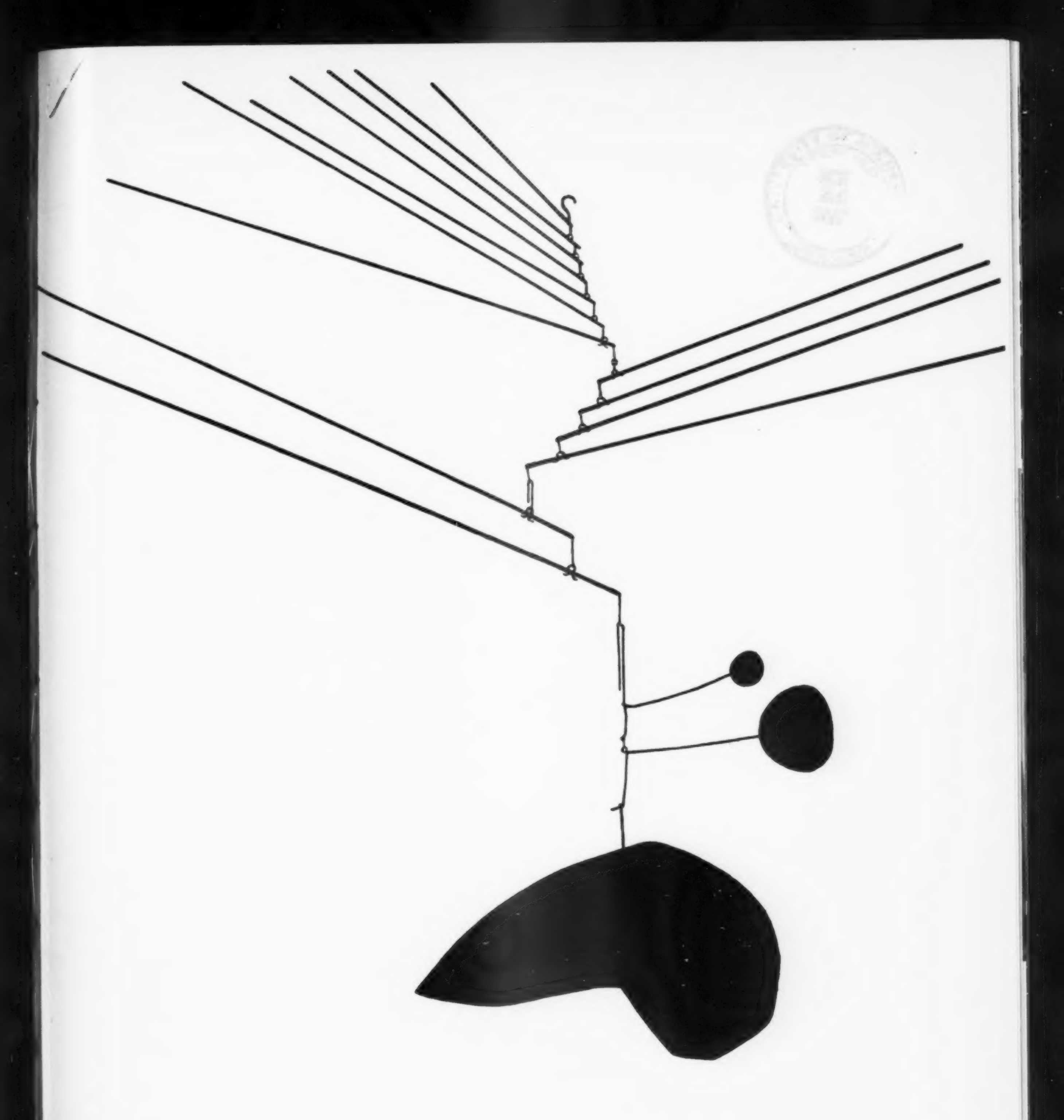


das kunstwerk

3/XI
September 1957

3|XI

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 3/XI
September 1957

INHALT

Max Bense:	Technik und Ästhetik	3
Udo Kultermann:	Der Ingenieurbau im 20. Jahrhundert	11
Wolfgang Pehnt:	Revision des Laokoon	21
Phoebe Schulz:	Mark Tobey	24
Franz Roh:	Hans Hildebrandt zum Gedächtnis	36
	Ausstellungen	37
	Bücher	40
	Notizbuch der Redaktion	43

Farbtafeln: Max Bill, Akzentgruppen
(entnommen aus Hübner/Schiltknecht „Die Praxis der anodischen Oxydation des Aluminiums". Aluminium-Verlag GmbH, Düsseldorf.)

Umschlag: Mark Tobey, Goldene Berge, 1953

nach einem Mobile von
Alexander Calder

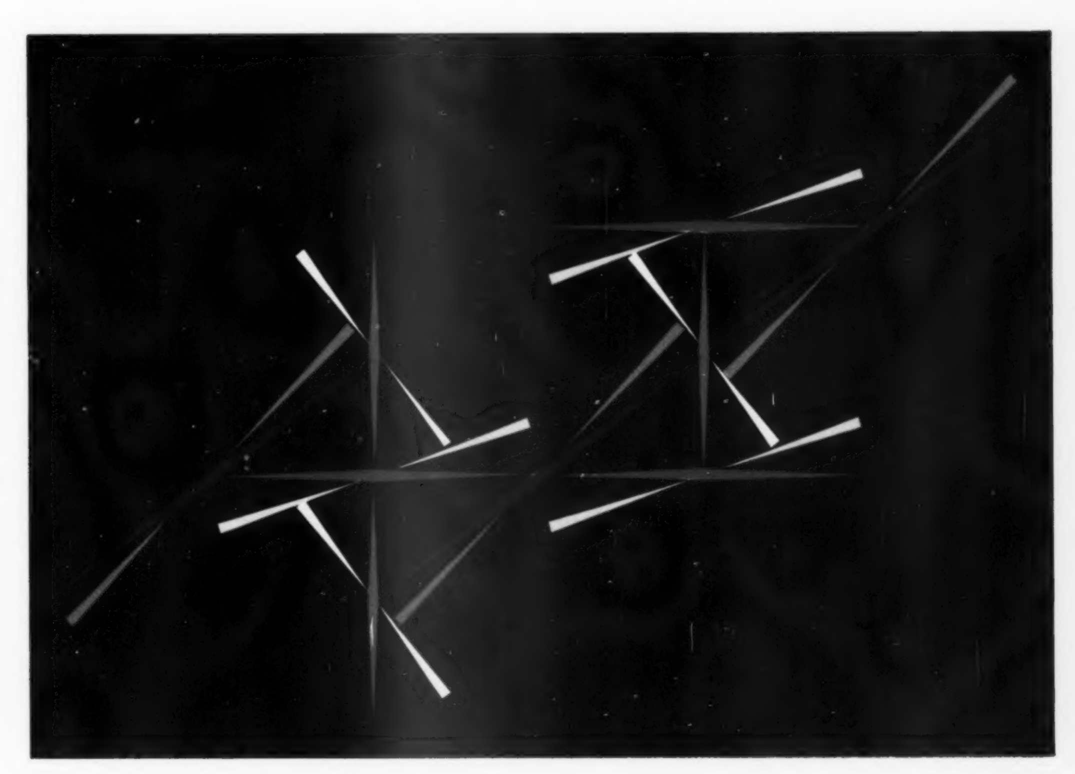
DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt jeweils im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

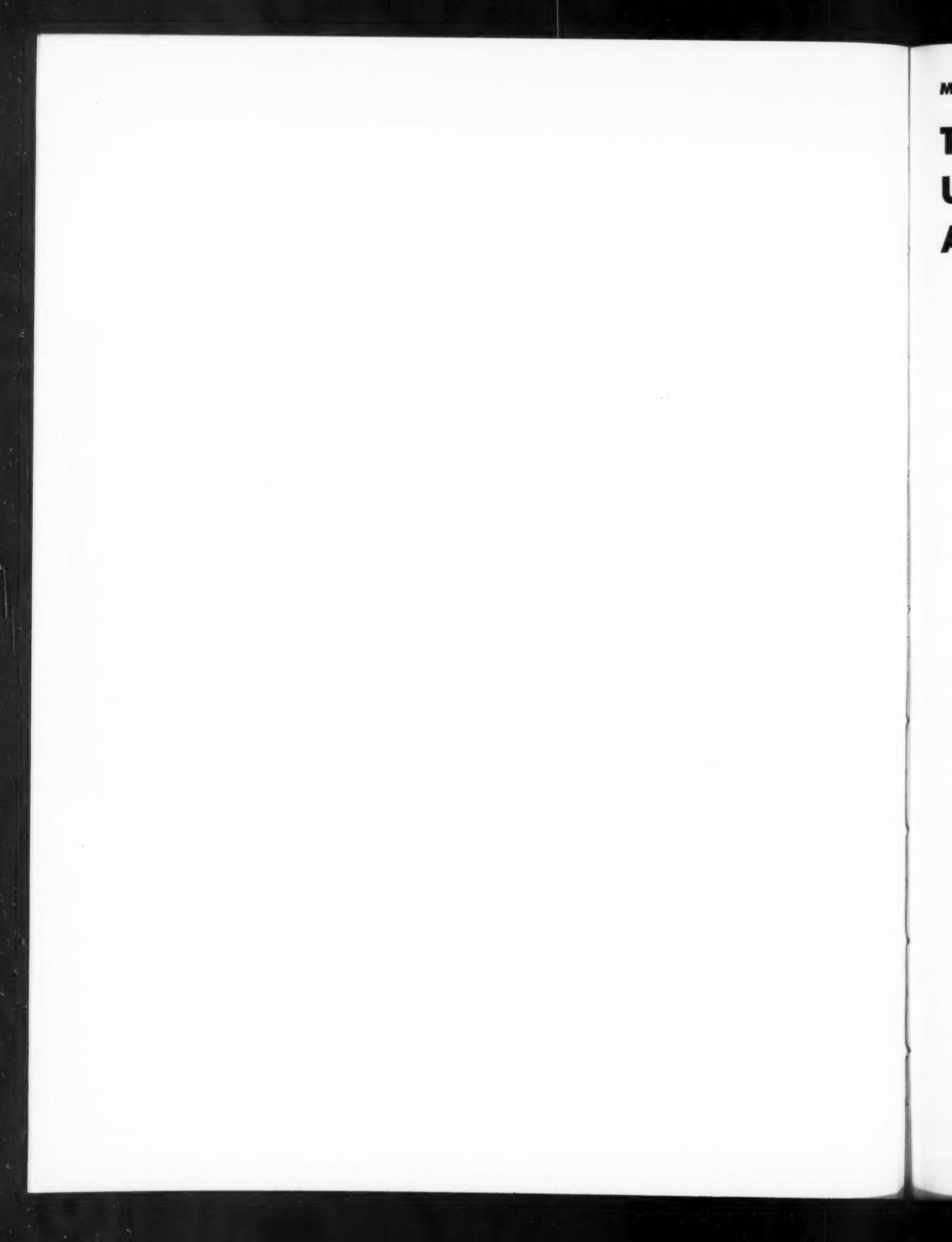
Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free. Single issues 6 s; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 5388 u. 7 43 86. Anzeigenverwaltung beim Verlag, Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 2 44 10, Telegrammadresse Agisverlag. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig.

Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.



Max Bill, Akzentgruppen



Max Bense

TECHNIK UND AESTHETIK

Sucht man nach einem Ausgangspunkt für das Verständnis der Lage des Menschen in der technischen Welt, ihrer Zivilisation und ihrer Kultur, so stößt man auf die naturwissenschaftliche Voraussetzung der modernen Anthropologie, daß der Mensch auf dem Wege seiner Entwicklung aus dem ursprünglich geschlossenen tierischen Funktionskreis der Instinkte und der Sicherheit herausgetreten ist und ein offenes Funktionssystem der Information und damit der Unsicherheit auszubauen begonnen hat. Dort war alles mehr oder weniger notwendiger Ablauf; hier aber ist alles der relativen Freiheit seiner Entscheidung, seiner Auswahl überlassen. Es ist klar, daß dieser Weg des Menschen vom Instinktkreis zum Informationssystem ein Weg der Ausbildung seines Geistes, seines Intellektes und seiner Sprache ist. Wir haben hier nicht zu diskutieren, ob die Tatsache, daß das menschliche Wesen im Rahmen der Natur als Mängelwesen, als Wesen ohne definierte Umwelt, als die schwächere Kategorie erschien, jene Entwicklung verursacht hat oder nicht. Wichtig ist für uns nur festzuhalten, daß dieses Wesen, das den geschlossenen Instinktkreis des Lebens nicht besitzt, aber der beständigen Zufuhr an Information bedarf, um existieren zu können, an die Stelle der natürlichen Realität eine technische Realität gesetzt hat und daß in der Ausbildung dieser neuen künstlichen Welt neben dem vitalen Zwang auch der geistige Zwang nicht verborgen bleibt. Technische Realität, das ist auf der einen Seite also immer der Ausdruck eines vitalen Zwangs und auf der anderen Seite auch der Ausdruck eines geistigen Zwanges, und das ist die Lage, die Sorge und die Hoffnung, die Umwelt, der Humanismus und die Zivilisation: ein System von Schaltern und Leitungen, von Television und Kybernetik, von Funktionen und Aggregaten, von Bürokratien und Organisationen, von Plakaten und Waren, von Giften und Stimulantien, von Rohstoffen und Produktformen, die wie finstere oder verheißungsvolle Zeichen unsere Interessen bestimmen und verteilen, und überall sind die großen Industrien, die Komplexe mit den roten Mauern und den Stacheldrähten, die Felder mit den Hochöfen und Schornsteinen, die Distrikte mit den Straßen, Kanälen und Schienen, die Männer mit der blauen Schürze und den weißen Kitteln, die Plätze mit den Massen sichtbar.

Also erste und und zweite Maschinenwelt! Die Maschinen für Arbeit und Energie auf der einen Seite — mit dem großen alten Beispiel des archimedischen Hebels — und dann die Maschinen für Information und Kommunikation auf der anderen Seite — mit den glänzenden Paradigma der pascalschen Rechenmaschine —: alles entsprungen den Wissenschaften, der induktiven und deduktiven Organisation des Intellekts und der Ratio, genährt, gelenkt, ausgeschieden und verfeinert, kontrolliert und perfektioniert in den Laboratorien und an den Schreibtischen, und wenn es hoch kommt, nicht nur nach Maßgabe des Geschäftes, sondern auch nach Maßgabe der Vernunft.

Aber inmitten dieses ungeheuer nervösen, rationalen und sensiblen Getriebes die Kunst, noch immer die Kunst, und nicht wie ein Relikt, sondern noch immer wie ein höchst integriertes, lebendiges Agens unseres Daseins mit seinen Widersprüchen und mit seinem Glanz. Also Kunst und Technik, als die entscheidendsten und folgenreichsten Darstellungen im menschlichsten aller Horizonte, im Horizont des M a c h e n s, in dem die prekären und glücklichen Situationen des Lebens aufleuchten und verwischen.

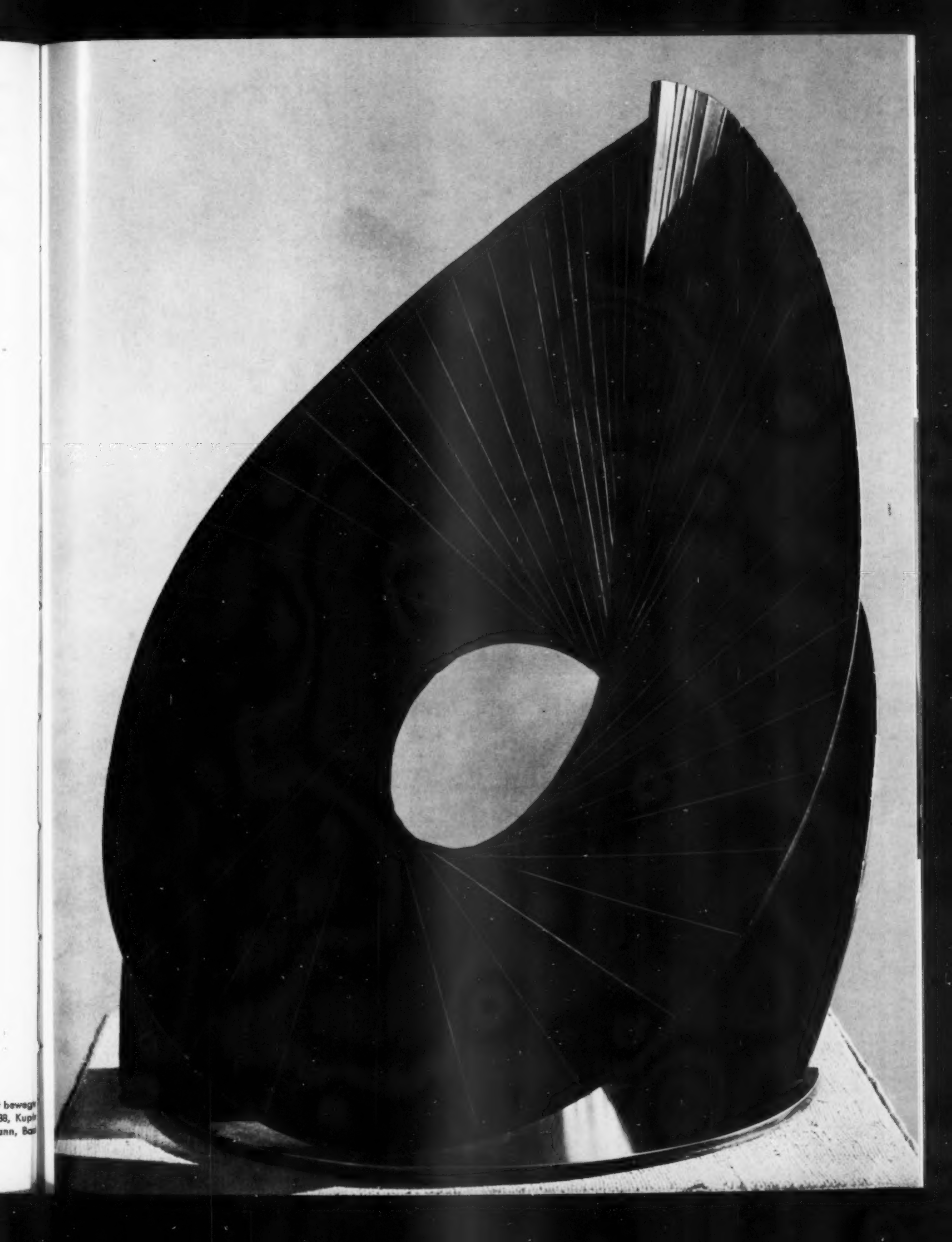
Tatsächlich besteht ja die ontologische Leistung der Technik wie auch der Kunst nicht nur in einer Weltvermehrung, sondern auch in einer Weltveränderung: das Gemachte stellt eine andere Perspektive der Wirklichkeit und des Daseins dar als das Gegebene, und noch jedes Bewußtsein, das auf ein Selbst reflektieren kann, war hochempfindlich gegenüber solch einer Veränderung, gegenüber dem Wechsel in der ontologischen Perspektive, die das Sein alles Seienden betrifft. Niemand wird leugnen können, daß dieser Horizont des Machens, fragt man nach seinem Sinn, zum Prinzip und zur Struktur des Selbstverständnisses gehört. „Comprendre, c'est fabriquer." So lautete bereits ein bemerkenswerter Satz des siebzehnten Jahrhunderts. Und in dieser entscheidenden Verbindung von Machen und Verstehen wird es deutlich, daß die Welt, die uns nicht gegeben wird, wir uns selbst geben müssen, und daß die anwachsende Information nicht nur die ursprüngliche Dunkelheit des Objektiven, sondern auch die schöpferische Bodenlosigkeit unserer Subjektivität erhellt.

Die veränderte ontologische, seinsthematische Perspektive: man muß Nietzsche zitieren, der wohl als erster, zwischen Hegel und Heidegger, von einer neuen „Abschätzung des Seins" sprach und der den nur aufs erste merkwürdig anmutenden Satz formulierte: „Eine antimetaphysische Weltbetrachtung, — ja, aber eine artistische." Man hört heraus, daß es sich schon für Nietzsche um den Übergang von der Metaphysik zur Ästhetik handelt, und man hört auch heraus, daß dieses Moment des Artistischen Technik und Kunst zusammenbringt, indem es beide im Horizont des Machens anvisiert. Nietzsche sprach, wie gesagt, nicht vom Machen, sondern von Abschätzung, und in dieser Abschätzung ist jene Tätigkeit unseres Intellekt, unserer Reflexion und schließlich unseres Selbstverständnisses einkalkuliert, die heute von der Philologie über die Physik bis zur neuen Ontologie

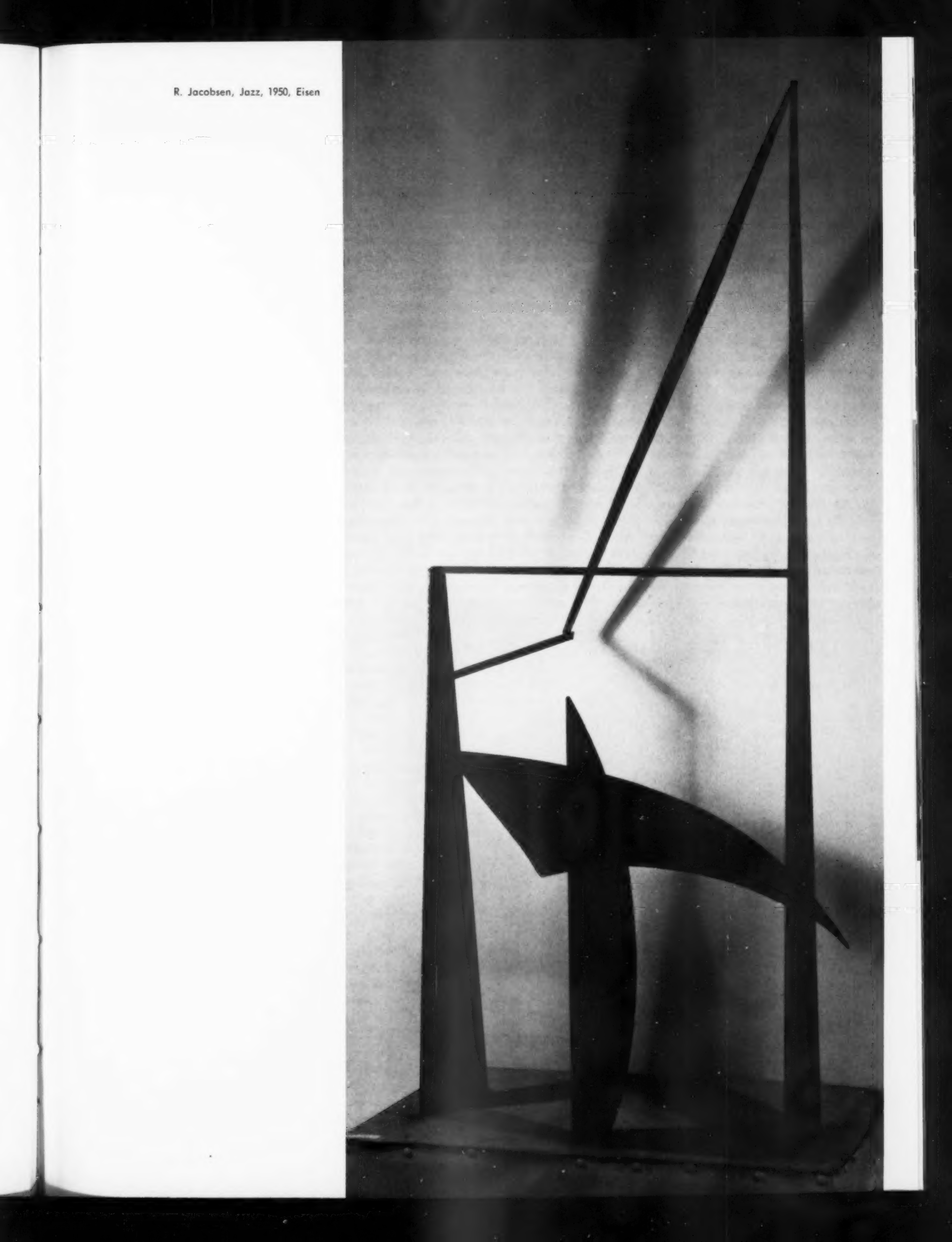
und zur Kybernetik eine so große Rolle spielt, nämlich die Interpretation, die Hermeneutik, die Auslegung des Seins. Aber man wird den Horizont des Machens in seiner integralen Bedeutung nicht nachdrücklicher verfechten können, als durch die beiden Notizen: „Der interpretative Charakter alles Geschehens! Es gibt kein Ereignis an sich! Was geschieht, ist eine Gruppe von Erscheinungen, ausgelesen und zusammengefaßt von einem interpretativen Wesen."
„Es gibt keine unmittelbaren Tatsachen. Es steht mit Gefühlen und Gedanken ebenso: indem ich mir ihrer bewußt werde, mache ich einen Auszug, eine Vereinfachung, einen Versuch der Gestaltung: das eben ist Bewußtwerden: ein ganz aktives Zurechtmachen."
Nietzsche, um noch einen Augenblick bei ihm zu bleiben, hat auch als erster die Emanzipation des Ästhetischen, genauer: die ästhetische Befreiung der Materialien, aus denen Kunst gemacht wird, bemerkt, also ihre Loslösung vom Inhalt, vom Gegenständlichen, die mindestens seit Kandinsky unsere Produktionen beherrscht; er hat die „Oberfläche aus Tiefe" wiederentdeckt, die er als antike Gesinnung verstand und die uns mit den Griechen verbände, diesen „Anbetern der Formen, der Töne, der Worte", wie er sich ausdrückt. Indessen, lassen wir Nietzsche auf sich beruhen, er besaß die Antizipation, die Vorwegnahme des Kommenden, aber das Kommende selbst war konkreter.
Es stellte sich heraus, daß vom Standpunkt ihrer Gegenständlichkeit betrachtet, die technische Welt in zunehmendem Maße eine gegenstandslose Welt geworden ist, eine Welt, die gegenständlich nicht erfaßt und beschrieben werden kann, an der also die klassischen Form- und Stoffkategorien versagen, und in der Funktionen und Strukturen zur Geltung gelangen.
Und zwar war es eine Frage der technischen Entwicklung, daß sich dieser merkwürdig anmutende Sachverhalt zeigte.
Vergegenwärtigt man sich noch einmal diese Entwicklung, so bemerkt man, wie sie in zwei große trennbare Phasen zerfällt: zunächst die erste klassische Maschinenwelt, beherrscht von der Mechanik Newtons und Galileis, ausgerichtet auf die Produktion von Arbeit und Energie, funktional eingestellt auf die Körperwelt und, wie gesagt, mit dem archimedischen Hebel als Beispiel. Dann aber, und der Einschnitt liegt etwa bei 1850 — und in gewisser Hinsicht bildet die klassische Thermodynamik, was ihre Formen und Vorstellungen anbetrifft, eine Übergangserscheinung — die zweite, nicht klassische Maschinenwelt, beherrscht von den Faraday-Maxwellschen Gesetzen, beherrscht von der Elektrodynamik und der Quantentheorie, mehr und mehr ausgerichtet auf die Produktion von Information (Rechenmaschinen) und Kommunikation (Nachrichtentechnik) und mehr und mehr eindringend in die Aktionen unseres Bewußtseins und unseres Geistes. Deutlich kann man erkennen, wie der Prozeß dieser Entwicklung von der Verwendung purer Naturmittel, über die Nachahmung, Abstraktion, Denaturierung und Destruktion, vom Modell zur originalen Selbstgebung des Technischen, vom Gegenstand zur bloßen Funktion, von den Substanzen zu den Strukturen, von der Anschauung zur Schematik verläuft. In der Tat: auch in der technischen Sphäre ist der Gegenstand reiner Schein geworden und immer stärker tritt ihr ungegenständliches Dasein hervor. Mag der Mechanismus einer Uhr, eines Getriebes noch in anschaulichen bildhaften Begriffen beschreibbar sein, die Elektrodynamik eines Schwingkreises ist es längst nicht mehr. Nicht eine Gegenstandsontologie ist hier verbindlich, sondern eine Funktionsontologie. Wir versammeln schöpferisch eine Welt von mehr oder weniger denaturierten Gegenständen um uns, aber das Wesentliche ist nicht, daß sie Gegenstände sind, sondern daß sie es gerade nicht sind . . . Eine fast paradoxe Sachlage, aber keinem Kenner der Entwicklung würde es schwer fallen, jener ersten und zweiten Maschinenwelt auch eine erste und zweite Kunstwelt zuzuordnen.
Es hat den Anschein, daß die Situation in der modernen Kunst der Situation in der modernen Technik entspricht.
Zum ersten Male hat auf eine zusammenfassende Weise wohl Kasimir Malewitsch 1913 unter dem Titel „Die gegenstandslose Welt" eine Entwicklung der Kunst notiert, die der technischen Realität entspricht. Nachdem er gründlich Cézanne untersucht hat und feststellt, daß bei ihm, wie er sich ausdrückt, der „Gegenstand . . . zwischen Zerlegung und Aufbau . . . schwankt", faßt er die endgültige Konzeption der gegenstandslosen Welt unter dem Schlagwort „Suprematismus" zusammen und, noch romantische Embleme und Vorstellungen in seiner Theorie bewußt oder unbewußt verarbeitend, erscheinen seine Thesen in folgender Gestalt:

> „Keine Ebenbilder der Wirklichkeit — keine ideellen Vorstellungen — nichts als eine Wüste! Die Wüste aber ist erfüllt vom Geist der gegenstandslosen Empfindung, der alles durchdringt — — Mir scheint, daß die Malerei Raffaels, Rubens', Rembrandts usw. für die Kritik und die Gesellschaft nichts als eine Konkretion von unzähligen Dingen geworden ist, die den eigentlichen Wert — die veranlassende Empfindung — unsicht-

Antonie Pevsner, Konstruktion mit beweg[...]
Oberfläche, 1938, Kup[...]
Foto: Peter Hemann, Ba[...]

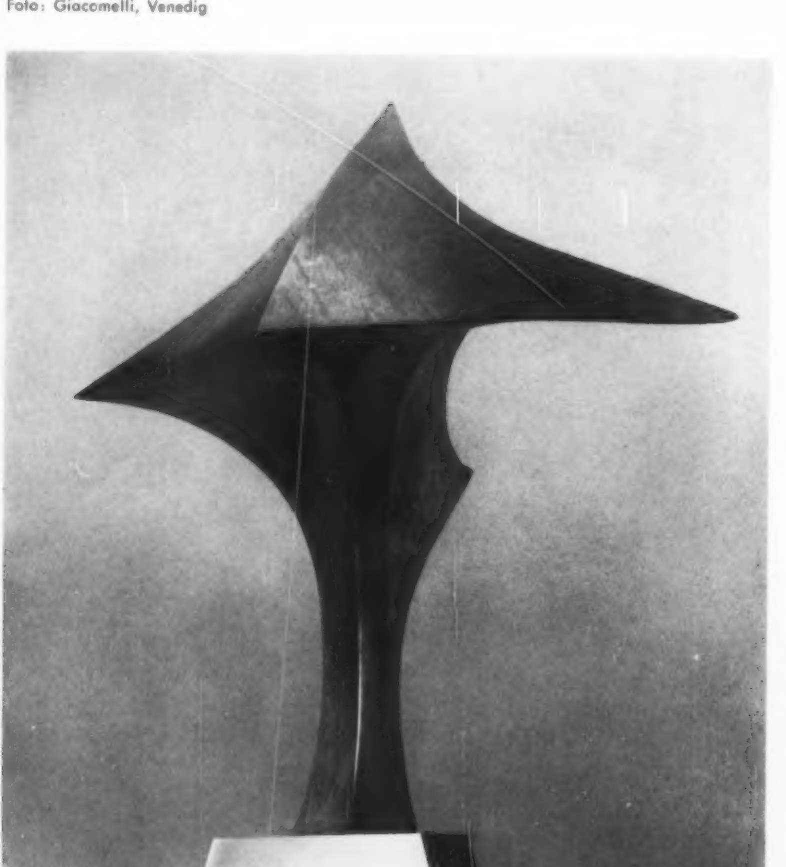


R. Jacobsen, Eisenplastik



R. Jacobsen, Jazz, 1950, Eisen

Nino Franchina, 1949, Bronze
Foto: Giacomelli, Venedig



bar macht. Bewundert wird ausschließlich die Virtuosität der gegenständlichen Darstellung."

Aber in diese verheißungsvolle Feststellung bricht dann eine andere, ziemlich unerwartete, eine letzte Hoffnung des Bürgers, der die Kunst als schönen Schein der fragwürdig gewordenen schönen Seele will:

> „Und so steht dann die neue gegenstandslose Kunst da als Ausdruck der reinen Empfindung, die keine praktischen Werte, keine Ideen, kein gelobtes Land sucht . . ."

Also, im gleichen Augenblick, in dem innerhalb der technischen Realität des gegenständlichen Scheins definitiv die gegenstandslose Welt auch in der Kunst aufgedeckt wurde, erscheint diese zunächst in fast unendlicher Distanz zur praktischen Welt des konkreten Daseins. Wie ein Schnitt wird sie durch die reale Welt gelegt, aber diese Welt ist längst die identisch-eine gegenstandslose Sphäre technischer oder künstlerischer, physikalischer oder ästhetischer Funktion. Es ist klar, daß ein Gegenstoß gegen die unendliche Daseinsferne der Kunst erfolgen mußte, und es ist klar, daß er aus den Bereichen der neuen gegenstandslosen Kunst selbst erfolgen mußte. Die Entwicklung von den Suprematisten bis zu den Konkreten und sogar von den Expressionisten bis zu den Tachisten ist deutlich genug durch die Abstoßung des romantischen Ideals der Zwecklosigkeit gekennzeichnet. Mehr und mehr fängt man an, an die Synthesis von Gebrauchsfunktion und Kunstfunktion zu denken, die sich in Begriffen wie „industrielle Formgebung", „Produktform" oder „esthétique industrielle" widerspiegeln. Die Kunstwerke bleiben nicht mehr ausschließlich die Gebilde, an denen das ästhetische Sein exemplifiziert werden kann, auch das Reich der Gebrauchsgegenstände dringt unaufhaltsam in diese Sphäre ein. Es ist so: die ästhetische Emanzipation, die Befreiung der Materialien, der künstlerischen Mittel zerstörte die semantischen, inhaltlichen, gegenständlichen Bezüge der Bilder, Plastiken und manchmal sogar der Prosa und der Poesie, aber was sie durch den Verlust des Dargestellten, also doch fiktiven schönen Gegenstandes erreichte, das war der reale schöne Gegenstand selbst, also die Produktform, der schöne Gebrauchsgegenstand, und die Entwicklung ging somit vom Naturschönen über das Kunstschöne zum Technikschönen. Die ästhetische Welt, die des Anreizes durch Gegenstände nicht mehr bedürftig war, weil sie nun selbst Gegenstände zum Ziel hatte, ist zu einer Welt geworden, die das Technische in einer Tiefe und in einem Umfang integriert hat, die wir sonst nur vom Physikalischen gewohnt sind. Es ist eine Kunst sichtbar — und in ihr hat die Schönheit keine substantielle, sondern eine strukturelle, keine gegenständliche, sondern eine funktionale Bedeutung — der die physikalischen Momente ebenso einverleibt sind wie die technischen.

Die Tatsache, daß die Physik in der Erforschung der Mikroobjekte die alten Vorstellungen von Substanz und Eigenschaft verlassen hat und selbst das scheinbar gegenständliche Elektron nur noch als Struktur auffaßt und die klassischen kategorialen Begriffe wie „Ort", „Bahn", „Impuls" nur noch zu mathematischen Schemata benötigte, legt den Gedanken nahe, daß heute sowohl das Technische einerseits wie auch das Ästhetische andererseits in einem tieferen, auf Sein und Bewußtsein angelegten Medium ausgebreitet erscheinen, das offenbar nur durch die mathematischen Wirklichkeitsbegriffe der modernen Physik dargestellt werden kann. Eine physikalische Wirklichkeit höchst mathematischer Struktur, aber statistisch ausgebreitet, als gemeinsamer Seinsbereich der technischen wie der ästhetischen Gestaltung, das erweist sich heute als das Hauptproblem der unerhört schwierig gewordenen Theorie. Aber diese Theorie muß aufgebaut werden, weil das Ästhetische und das Technische zu weiten kosmologischen Prozessen geworden sind, zu Prozessen, die mindestens unsere gesamte Umwelt, also den Horizont des Machens, im Visuellen, Informativen und Kommunikativen gestalterisch betreffen. So wird der ästhetische Prozeß das Gegenspiel zum physikalischen Weltprozeß, der in der menschlichen Sphäre aufgehalten, integriert werden muß — denn nicht-aufgehalten, nicht-integriert würde er uns nur in der furchtbaren Rolle der Verwesung erscheinen.

Was damit gesagt ist, läßt sich noch anders formulieren: die Kunst ist kein bloßes Stimulans des Lebens mehr, sie ist zu einem Stimulans des Geistes geworden. Nicht auf dem großen empfindlichen Hintergrund unserer Stimmungen und Gefühle wird moderne Kunst verständlich, sondern erst auf dem Hintergrund des Geistes, des Intellekts, der Theorie. Das Schöpferische hat sich jeder Art von Maske oder Dekoration entledigt — was hätten wir schon zu dekorieren? fragt Francis Ponge — das Schöpferische bleibt nackt und rein nur noch selbstbewußte geistige Arbeit, also Notwendigkeit des Daseins.

Was damit erreicht wurde, ist ein Saum der antiken Gesinnung. Denn wir wissen heute, daß die „Griechen . . . bis zu Aristoteles hin mit dem Begriff der techne das Herstellenkönnen sowohl im Bereich des Handwerks wie der bildenden Kunst als auch der Wortkunst" bezeichnet und erfaßt haben. Unser Fazit kann also nur dieses sein: Kunst in der technischen Realität unterliegt, wenn nicht alles täuscht, einem zunehmenden Prozeß kultureller und zivilisatorischer Integration, und in dieser Hinsicht hat offenbar eine neue

große Phase für Kunst erst begonnen. Vielleicht ist diese Phase des Eindringens von Kunst, genauer des Eindringens der dem Menschen möglichen ästhetischen Prozesse in seine gesamte Umwelt, in seiner innersten zivilisatorischen Aktionen von einer Phase des Rückzugs, des Verschwindens von Kunst im Sinne des freien, luxuriösen Kunstwerkes klassischer Prägung begleitet, ähnlich wie die klassische Metaphysik der Systeme als leichtzerstreubare Gefüge unserer Reflexion sich mehr und mehr in die Wissenschaft und in die Literatur zurückgezogen hat. Aber wenn es auch so wäre, wenn selbst eine Ausstellung von sogenannten Werken fast schon wie eine Antithese zur ästhetischen Entwicklung wirkte, es dürfte seit Hegel nicht unerwartet kommen, und wir hätten keinen Grund, nicht daran zu denken, daß die Stationen auf dem Wege des Verschwindens eines mächtigen Phänomens ebenso wesentlich und bedeutend sein können wie die Stationen auf dem Wege seines Erscheinens.

Man spricht viel vom Zurückbleiben sozialer und existenzialer Institutionen und Urteile hinter den technischen Fortschritten der Epoche. Man wird das Zurückbleiben der ideologischen Voraussetzungen, gewissermaßen der Bewußteinstellungen, aus denen diese komplizierte und unausgeglichene Zivilisation im geistigen und menschlichen Zusammenhang verständlich wird, hinzufügen müssen. Ohne Zweifel reichen in dieser Hinsicht die alten metaphysischen Vorstellungen, die überlieferten Dogmatiken und sozialen Konventionen nicht mehr aus. Die Lage der historisierenden wie auch interpretierenden sogenannten Geisteswissenschaft erhellt gerade die zuletzt genannte Art des Zurückbleibens deutlich genug.

Aber es ist nicht ausgeschlossen, daß mit der Dispersion, der Zerstreuung und damit der anwachsenden echten Integration der Kunst in den weitläufigen Netzen der zivilisatorischen Betätigung an der körperlichen und geistigen Umwelt das Problem des Seinsverständnisses und des Selbstverständnisses neu aufgerollt wird; daß es nicht mehr im Horizont des Gegebenen, sondern im Horizont des Gemachten die Prinzipien der Lösung gewinnt und daß also damit nicht mehr die Metaphysik, die immer am Gegebenen orientiert ist, sondern die Ästhetik, die stets auf das Gemachte reflektiert, zur eigentlichen Grundlage der spirituellen und vitalen Weltbewältigung wird.

Nicht das metaphysische Weltverhältnis wäre dann das entscheidende, sondern das ästhetische, und die moderne Ästhetik hätte einen Teil der Aufgabe der klassischen Metaphysik zu übernehmen. Noch immer ist ja der Weltgenuß, die Daseinslust eine wesentliche Kategorie unseres Existierens; unmittelbarstes Weltverständnis enthüllt sich in ihnen ... und zwar bis in die feinsten Verästelungen unserer Rationalität. „Genuß, die Materie zu besiegen, zu verdunsten, zu vergewaltigen ... Genuß der Atomistik, der mathematischen Punkte ...“ wie Nietzsche es formulierte.

Die Wiederherstellung der ursprünglichen Reinheit und zwar der spirituellen Reinheit der Technik ist wohl ethisch nicht mehr zu bewältigen. Die ästhetische Aktion könnte eine letzte Möglichkeit bedeuten. Jedenfalls zeichnet sich als wesentliche Funktion gegenwärtiger und zukünftiger Kunst die Chance ab, die moralisch längst suspekt gewordene Welt, wenn nicht physikalisch, so doch ästhetisch zu rechtfertigen und zu verstehen.

Dieser Aufsatz wurde dem Buch „Aesthetik und Zivilisation (aesthetica III)“ von Max Bense entnommen, das demnächst im Agis-Verlag, Krefeld und Baden-Baden, erscheint.



Jean Leppien

Der Ingenieurbau im 20. Jahrhundert

Technik und Architektur unterscheiden sich in einem wesentlichen Punkt: ein Erzeugnis der Technik wird im Laufe der Zeit unmodern und verliert seinen Gebrauchswert. Das Kunstwerk ist immer auf unbegrenzte Dauer hin konzipiert und wird, je wesentlicher es ist, um so länger als gegenwärtig wirksam bleiben.

Zweckbauten gab es zu allen Zeiten der historischen Entwicklung, und immer war es Aufgabe des Architekten, die zweckgebundene Funktion auf eine so vollendete Weise zu lösen, daß diese Vollendung einen exemplarischen Wert darstellte, einen Wert, der selbst mit dem Verlust der Funktion nicht verloren ging.

Wie die Burgen und Wehrbauten des Mittelalters werden dereinst auch die Brücken von Robert Maillart, die Zeppelin- und Flugzeughallen von Freyssinet, Nervi oder Wachsmann, die Laboratorien und Ausstellungshallen von Candela, Torroja und Buckminster-Fuller — ob noch in Betrieb oder nicht — die geistige Situation unserer Zeit aussagen. In ihnen haben sich die geistigen Werte unserer Kultur ebenso manifestiert wie in den Bildern Mondrians und Kandinskys, den Kompositionen Schönbergs und Strawinskys, den Dichtungen von Kafka und Joyce.

„Es gibt eine Klasse von Menschen" schrieb Henry van de Velde im Jahre 1901, „denen wir den Künstlertitel nicht länger werden vorenthalten können. Ihr Werk stützt sich einerseits auf die Benutzung von Stoffen, deren Verwendung vorher unbekannt war, andererseits auf eine so außerordentliche Kühnheit, daß die Kühnheit der Erbauer der Kathedralen von ihnen noch übertroffen wird. Diese Künstler, die Schöpfer der neuen Architektur, sind die Ingenieure."

Dieser Ausspruch meint zwar die großen Ingenieure des 19. Jahrhunderts, die Labrouste, Cottencin, Paxton, Eiffel und Roebling, dennoch gilt er auch für das 20. Jahrhundert, das die Reihe der großen Ingenieure fortsetzt. Zwar ist das Verhältnis zwischen Architekt und Ingenieur nicht so gespannt wie im 19. Jahrhundert, in dem sich die Leistungen des Architekten isoliert von denen des Ingenieurs entwickelten. Das 20. Jahrhundert sucht die Vereinigung beider Bereiche. Die Zusammenarbeit ist zu einer Notwendigkeit geworden, und als Ziel gilt die Vereinigung beider Disziplinen in einer Hand. Dadurch wird ein neuer Typ des schöpferischen Menschen entstehen, wie er sich in Persönlichkeiten wie Nervi und Buckminster-Fuller und Candela bereits abzeichnet.

Robert Maillart ist einer der genialsten Bahnbrecher des modernen Ingenieurbaus. Das im 19. Jahrhundert erfundene und erstmalig erprobte Material des Eisenbetons wurde durch ihn zu höchster Vollendung gebracht. Von 1908 bis 1910 wurde von ihm die unterzugslose Decke entwickelt und für ein Lagerhaus in Zürich-Gießhübel 1910 zum ersten Male ausgeführt. Damit war die Pilzdeckenkonstruktion des Amerikaners Turner erheblich verbessert und gleichzeitig das komplizierte und unökonomische System Turners vereinfacht worden.

Wenngleich sich das verbesserte Pilzdeckensystem über alle Länder verbreitete, liegt die eigentliche Bedeutung Maillarts in seinen Brückenbauten, die in bezug auf die technische Konstruktion, ästhetische Vollendung, ökonomische Kalkulation und verkehrstechnische Einfügung in das Straßennetz im 20. Jahrhundert unübertroffen sind. Zwar sind nur wenige seiner genialen Projekte ausgeführt worden, weil in den meisten Fällen Entwürfe bevorzugt wurden, die im offiziellen Sinne repräsentativer erschienen. Es ist von einer grotesken Ironie, daß die Brücken Maillarts meist in entlegenen Gegenden und einsamen Bergtälern gebaut wurden, weil hier die finanziellen Mittel der Bauherren beschränkt waren und man auf das billigste Angebot zurückgreifen mußte. „Wir sehen hierin, daß sich diese gezwungene Ökonomie zugunsten der Ästhetik auswirkte, und daß gerade die äußerste Sparsamkeit künstlerisch wertvollste Lösungen zeitigte" (Max Bill).

Die großartigsten Brücken Maillarts sind die Salginatobel-Brücke bei Schiers (Stützweite 90 m), die Schwandbach-Brücke, die Roßgrabenbrücke bei Schwarzenburg, die Tessin-Brücke zwischen Giubiasco und Sementina, die Thur-Brücke bei Felsegg, die Aare-Brücke in Innertkirchen und die Arve-Brücke bei Vessy-Genf und die Brücken bei Garstatt und Altendorf.

In ihnen fand Maillart zum Teil grundlegend neue Konstruktionsmethoden (Stabbogenbrücke, Zwillingsstabbogenbrücke, Balkenbrücke, Zwillingskastenbrücke, Dreigelenkbogenbrücke), die für die weitere Entwicklung des Brückenbaus bahnbrechend wurden, ohne bis heute wieder erreicht worden zu sein. Die kurvige Schwingung der Konstruktion, die oft den Boden kaum berührt, ist unnachahmliche Leistung eines Genies und in dieser sonst meist anonymen Bauaufgabe Zeichen schöpferischer Individualität. Wenngleich einige Brücken Maillarts von uneinsichtigen Baubehörden verändert und somit in ihrer technischen Schönheit in Frage gestellt wurden, sind die Meisterwerke Maillarts in so hohem Maße technisch vollendet, daß sie mit den Maßstäben der Ästhetik gemessen werden und als Symbolträger in diesem der Kunst solange entfremdeten Bereich gelten können.

Wie Maillart hat auch Eugène Freyssinet Brücken gebaut, die durch konstruktive Vollendung von höchster Schönheit sind. Sein Hauptwerk jedoch ist die Zeppelinhalle bei Orly, die 1916 erbaut wurde. Dieses Werk, das dem Eisenbeton völlig neue Möglichkeiten abgewinnt, ist in seiner Reduktion auf die Form einer parabolischen Kurve und in der kompromißlosen Abwendung von allen überflüssigen Details ein Hauptwerk des modernen Ingenieurbaus. Den von einem anderen Ausgangspunkt herkommenden Bauten der Deutschen Peter Behrens, Hans Poelzig und Max Berg vergleichbar, findet Freyssinet eine neue schöpferische Abwandlung des Wölbungsgedankens. Denn für die Zeppelinhalle in Orly gelten die üblichen Unterscheidungen zwischen Wand und Dach, tragenden und getragenen Bauteilen nicht mehr. Hier ist das Ganze zur unlösbaren Einheit geworden und somit für die Architektur der unmittelbaren Gegenwart von exemplarischer Bedeutung.

Auch für den italienischen Ingenieur und Architekten Pier Luigi Nervi ist das Ziel, wie er selbst es einmal im Hinblick auf einen seiner letzten Bauten ausdrückte, „die Möglichkeiten der reinen Konstruktion zu beweisen, die klare Planung und die Poesie, die in den Linien einer von Menschenhand geschaffenen kristallinischen Struktur liegen kann." Seine Universalität, die sich im Bau von Sportanlagen, Ausstellungshallen, Flugzeughangars, Warenhäusern, Restaurants, Bahnhöfen, Schwimmbädern, Verwaltungsgebäuden und Hochhäusern zeigt, ist das Zeichen für einen neuen Typ des Ingenieur-Baumeisters, der den jungen

Architekten aller Länder zum Vorbild wird. Die neue Konzeption der dynamischen Architektur findet hier, wie auch bei Freyssinet, eine frühe geniale Vorstufe. Seine vier Punkte, die den Wandel der Konstruktionstechnik zu umreißen versuchen, dürften den Gedanken der jungen Generation Ausdruck geben: „1. Beginn und Entwicklung der Strukturtheorie, die mit genügender Genauigkeit und voller Sicherheit die Mannigfaltigkeit der Strukturen zu entwerfen erlaubt. 2. Der umfassende Gebrauch der Materialien von größter Stärke, wie Stahl und Beton, der der industriellen Entwicklung der Materialien entspricht. 3. Die Neuheit und die Größe der neuen Bauaufgaben, beschleunigt durch unsere industrielle Entwicklung, unsere neuen und schnellen Verbindungsmittel (Fabriken, Eisenbahn- und Straßenbrücken, Flughäfen, Flugzeughallen) und nötig geworden durch den sozialen Fortschritt (große Theater, Kinos, Stadien, neue Stadtpläne). 4. Die wachsende Zahl der ökonomischen Faktoren."

Auch Richard Buckminster-Fuller, der amerikanische Bahnbrecher für neue Hausformen und Konstruktionstypen, gibt der neuen dynamischen Konzeption ein exemplarisches Vorbild. Auch für ihn ist der Kubus als Grundform des Hauses überwunden, noch ehe er in den 20er Jahren seine höchste Ausprägung erhielt. Das an einer Stahlsäule aufgehängte und nach dem jeweiligen Sonnenstand drehbare Dymaxion-Haus stammt bereits aus dem Jahre 1927 und darf als Parallele zu den etwa gleichzeitigen Entwürfen für Hängehäuser von Rasch angesehen werden. Doch blieben die Experimente Buckminster-Fullers bis nach 1945 weitgehend unbekannt. 1946 baute er für sich ein Rundhaus aus Metall in Wichila, Kansas, das nach der Sonne gedreht werden kann. In den folgenden Jahren häuften sich die Aufträge für Ausstellungspavillons, Restaurants und Wohnhäuser. Besonders seine geodätischen Kuppeln haben sich für vielerlei Zwecke als ideale Lösungen erwiesen und bieten bei einem Minimum an Material und Erstellungszeit ein Maximum an Nutzbarkeit.

Im Grunde ist alle moderne Architektur ein Freilegen der Struktur und ihre Umgestaltung in einen inhaltsaussagenden Formwert. Formwerte aber dürfen niemals einem Gebäude von außen hinzugefügt werden, sondern sie müssen aus der Konstruktion entwickelt sein, genauer gesagt, diese selber sein.

Walter Gropius sagte einmal in bezug auf die technischen Einrichtungen seines McCormick-Hauses in Chicago: „Die mechanischen Teile eines Gebäudes nehmen von Jahr zu Jahr einen größeren Raum ein, und viele Architekten versuchen, sie weiterhin zu verbergen, statt aus ihnen einen organischen Teil des ganzen Gebäudes zu machen. Aber diese technischen Teile sind funktional, und es gibt keinen Grund, aus ihnen nicht einen sichtbaren, ja sogar einen dekorativen Bestandteil des Ganzen zu machen . . ."

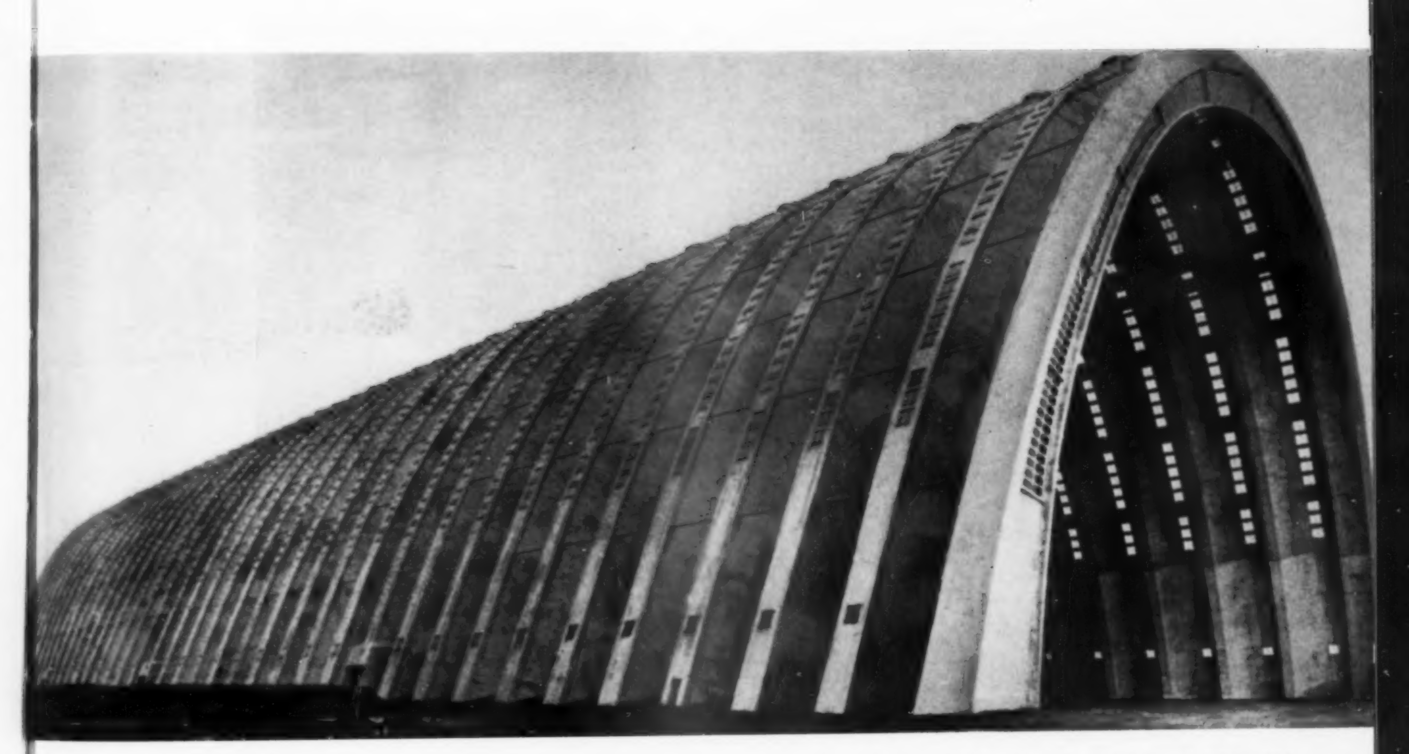
Die Entwürfe für Flugzeughangars von Konrad Wachsmann, der zeitweilig in Chicago mit Mies van der Rohe zusammenarbeitete und 1956/57 an der Hochschule für Gestaltung in Ulm als Gastprofessor lehrt, erfüllen dieses Prinzip in vollendeter Weise. Aus der technischen Durchgestaltung von einem einzigen Punkt aus, dem Gelenkpunkt für drei, vier und mehrere Stabverbindungen wird durch Vervielfachung ein Dachsystem, das in der Mitte von zwei gleichartig konstruierten Ständern getragen und oben mit einer dünnen Decke geschlossen wird. Hier ist die von der klassischen Traditionskomponente entwickelte Form der Dacharchitektur entstanden, der die romantische in den Bauten von Freyssinet, Nowicki, Catalano und Buckminster-Fuller gegenübergestellt werden kann.

Zu den besten Leistungen des modernen Ingenieurbaus, der eine Vielzahl hervorragender Vertreter aufweist, die hier nur in einer kleinen Auswahl vorgestellt werden konnten, gehören die Werke von Eduardo Torroja und Felix Candela. Beide gewinnen dem Stahlbeton Möglichkeiten ab, die vorher unvorstellbar waren. Torroja, der an der Universität von Madrid lehrt, hat sich auch schon durch frühere Bauten wie der Sportarena in Madrid und der Rennbahn in Zarzuela einen Namen gemacht. Er wirkt heute besonders durch seine kühnen Experimente auf die junge Generation, während Felix Candela durch seine zahlreichen Fabriken, Kirchen und Privatbauten in Mexiko zu den bedeutendsten Konstrukteuren der Gegenwart zählt.

Mies van der Rohe hat einmal den Gedanken formuliert, daß Architektur und Technik eines Tages zusammenwachsen würden und daß das eine durch das andere seinen Ausdruck erhalten müsse. Eine Äußerung von Eduardo Torroja mag als ein Zeichen dafür gelten, wie weit die Entwicklung in dieser Richtung fortgeschritten ist: „Es ist eine Forderung in der Architektur, daß Räume und Volumen den wahren Zweck eines jeden Teils ausdrücken sollen oder wenigstens mit ihm korrespondieren . . . Das Äußere soll auf das Innere hinweisen, sogar auf die wichtigsten funktionellen Merkmale . . . Es ist eine Tatsache, daß in unserer Zeit die Beziehungen zwischen Form und Funktion als Vorzug betrachtet wird, während andere symbolische Bestrebungen eingeschränkt wurden.

Man ist jetzt zu der Auffassung gekommen, daß die Struktur in sich selbst schön sein soll, ohne dekorativer Zufügungen zu bedürfen. Dies kann nicht allein auf Grund ökonomischer Überlegungen gerechtfertigt werden, obgleich dieser Faktor jetzt bedeutender ist als jemals zuvor. In der Hauptsache ist es das wesentliche Verlangen nach einer vollkommenen Lösung des ganzen ästhetischen Problems."

Udo Kultermann

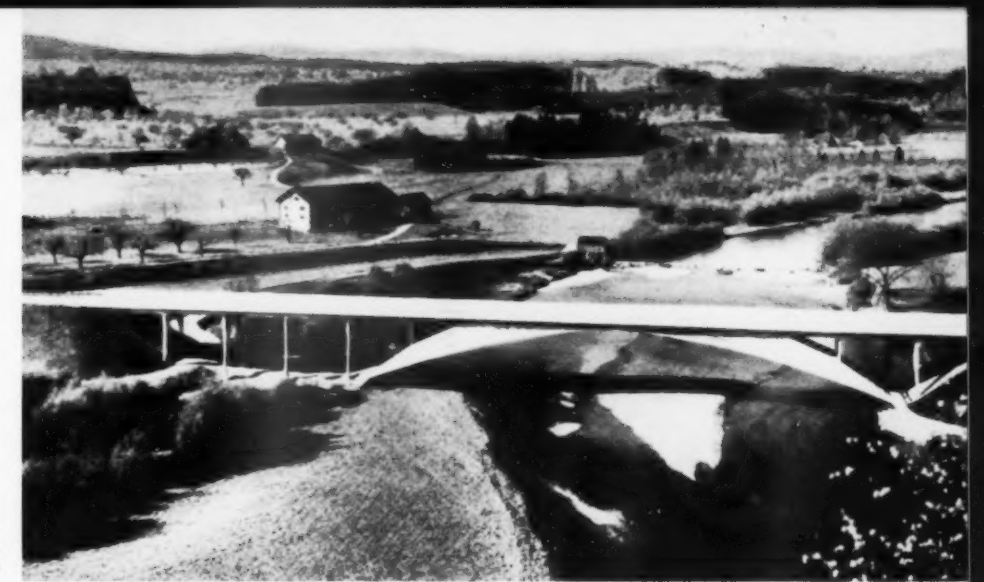


E. Freyssinet, Zeppelinhangar bei Orly, 1916

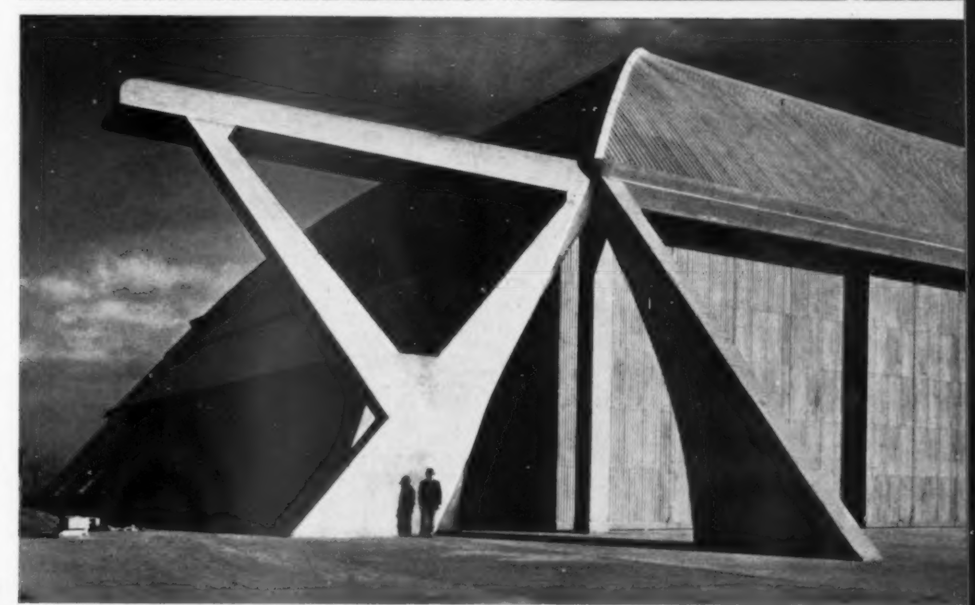


Richard Buckminster-Fuller, An der Säule aufgehängtes Experimentalhaus (Dymaxion-Haus), 1927

Modell



Maillart,
Brücke bei Felsegg über die Thur
(Kanton St. Gallen), 1933



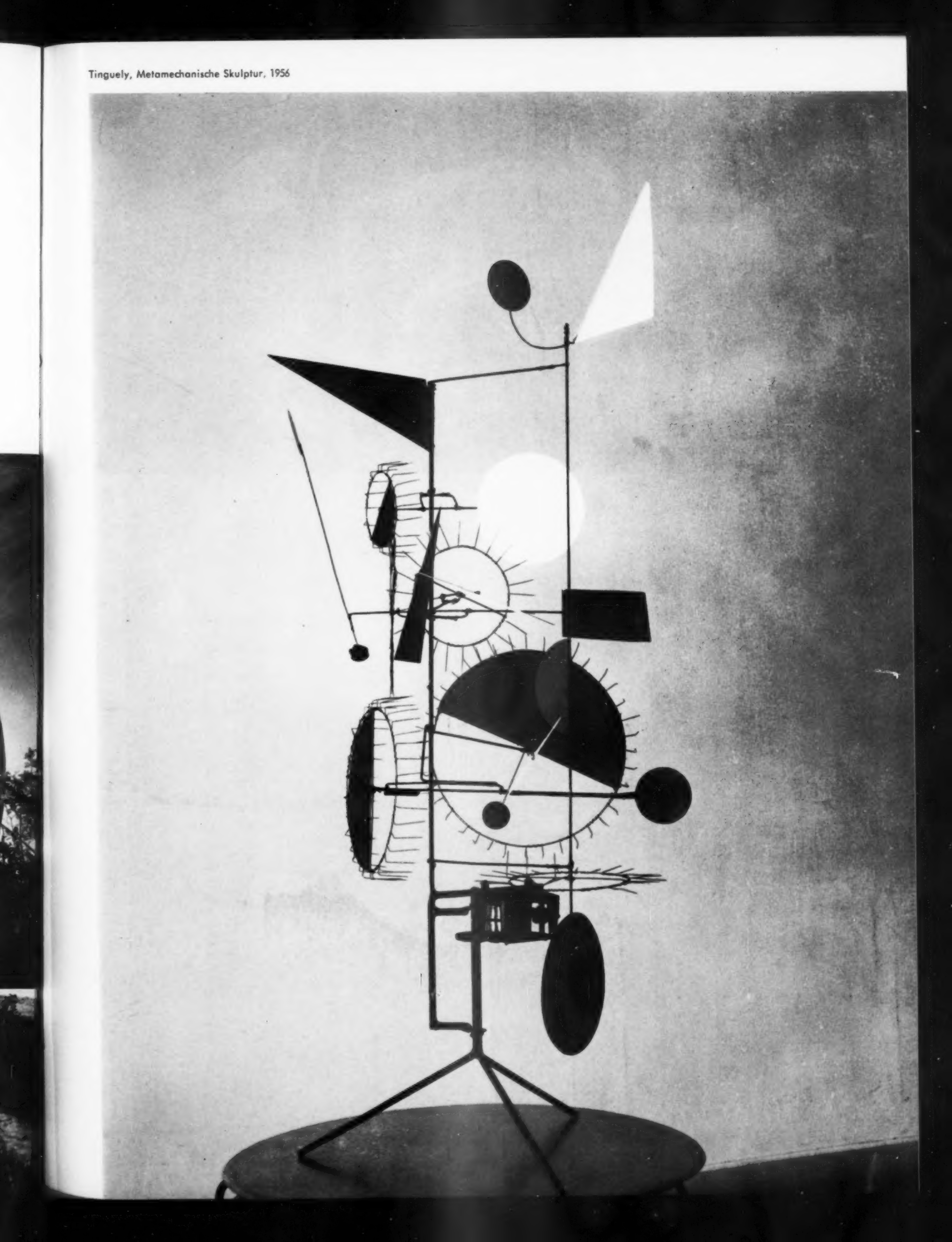
Orvieto, Flugzeughangar, 1936

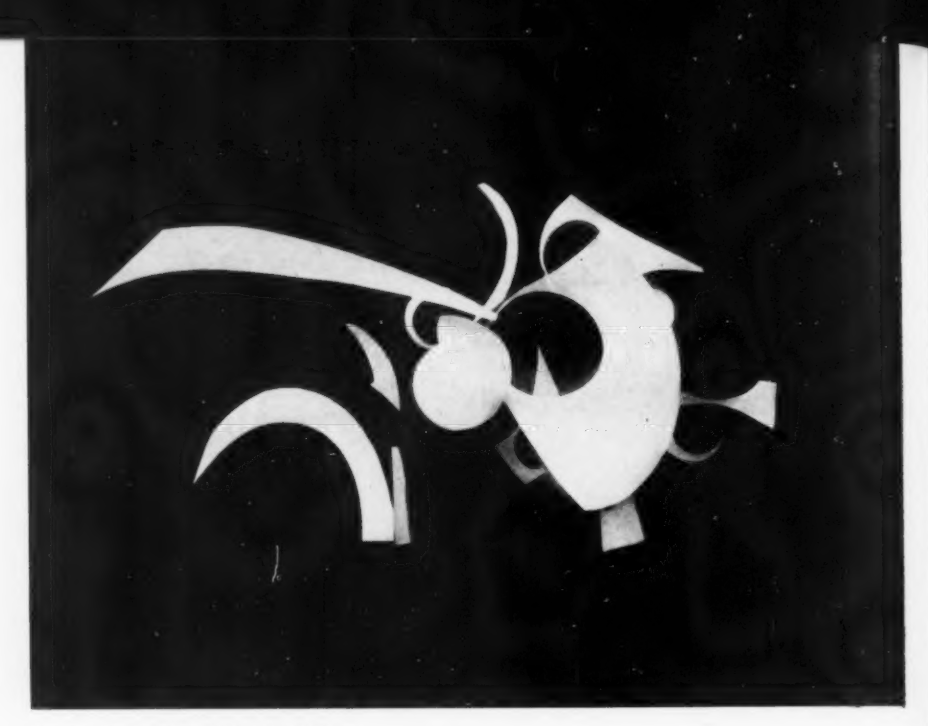


Richard Buckminster-Fuller,
Modell eines Kuppelbaues für das technologische
Institut Massachusetts, 1950

Richard W. Hamilton und Marvin E. Foody, Dietz, Heger und Mc Garry,
Monsanto-Haus der Zukunft, Disneyland, USA, 1957

Tinguely, Metamechanische Skulptur, 1956

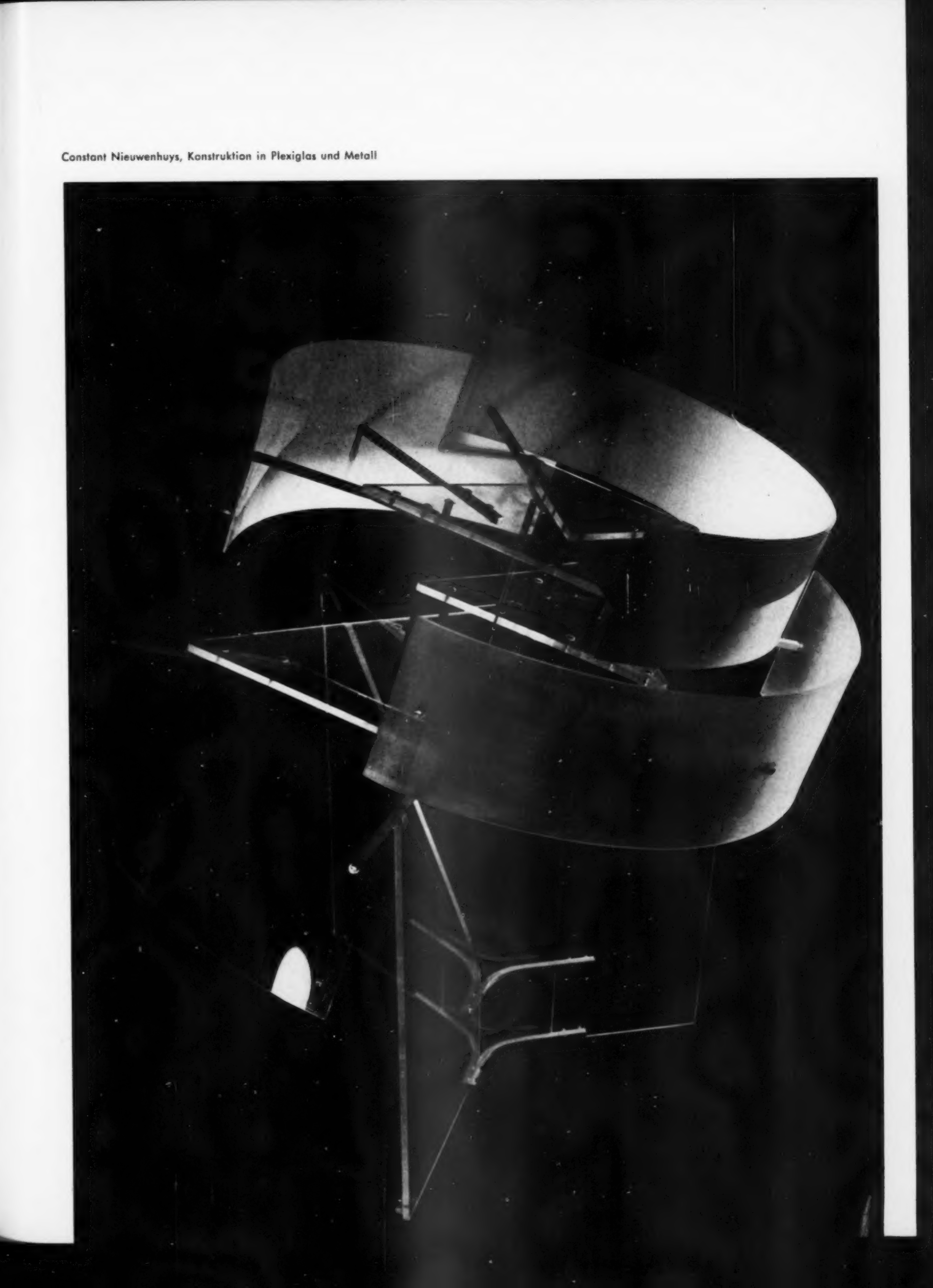


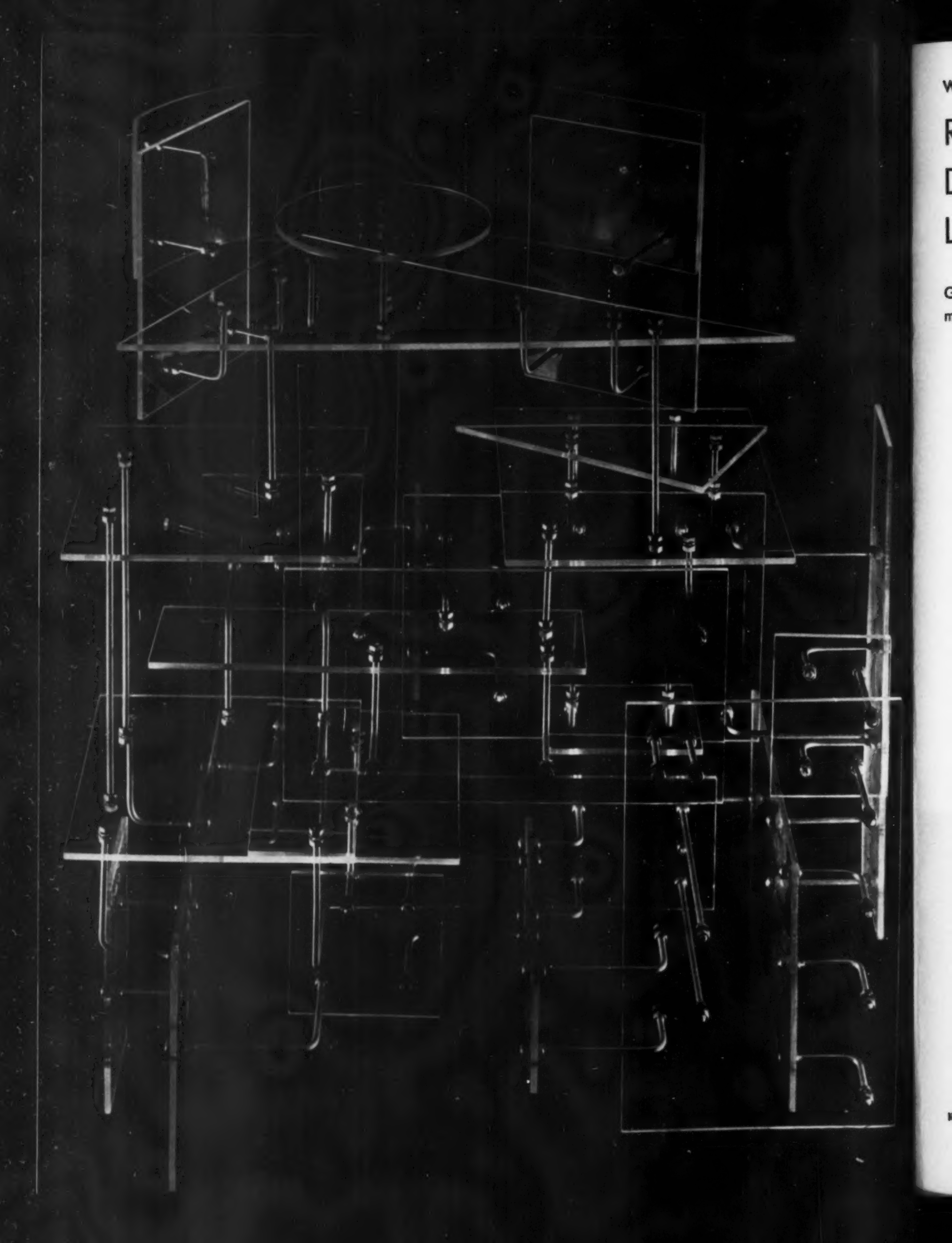


Tinguely, Bewegtes Relief, 1956, 101×125 cm
Foto: Etienne Bertrand Weill, Paris

Alexander Calder, Kleines Stabile, 1955
(aus der Baden-Badener Ausstellung „il miracolo — die Gestaltung des Pferdes")

Constant Nieuwenhuys, Konstruktion in Plexiglas und Metall





Wolfgang Pehnt

REVISION DES LAOKOON

Grenzüberschreitungen moderner Plastik

Als Lessing die Grenze zwischen Malerei und Poesie abzustecken suchte, bediente er sich der Kategorien von Raum und Zeit. Die Malerei, unter deren Namen er im „Laokoon" ausdrücklich die ganze bildende Kunst begriff, gebraucht Figuren und Farben im Raum, die Poesie Töne in der Zeit. Der Malerei und der Plastik, die sich mit Hilfe ihres raumgebundenen Instrumentariums ausdrücken, werden als Themen die Gegenstände im Nebeneinander, die Körper, zugewiesen: der Poesie, die mit zeitverpflichteten Werkzeugen arbeitet, die Gegenstände im Nacheinander, die Handlungen. Will die bildende Kunst Handlungen andeuten, muß sie gleichsam aus dem Fluß des Geschehens die Welle eines einzigen Augenblickes erstarren lassen und an der so festgehaltenen Konstellation von Körpern die Handlung ablesen. Daß der Zeitpunkt, in dem bewegter Ablauf zu räumlicher Gegenwart verwandelt wird, nicht beliebig, sondern charakteristisch, „prägnant" sei, dafür stand der deutschen Klassik die schlangenumwundene Gruppe des Laokoon und seiner Söhne als Vorbild. Laokoon war ein Synonym für das, was Lessing unter dem „fruchtbaren Augenblick" verstand und Goethe den „Moment des höchsten Interesses" nannte. Knapp anderthalb Jahrhunderte nach diesem Dekret der klassizistischen Ästhetik wird das Gegen-Manifest erlassen. Die Entsagung gegenüber der Zeit, die der bildenden Kunst vorgeschrieben war, schlägt um in einen Dithyrambus auf Zeit und Bewegung. Langgeübte Entbehrung verkehrt sich in ihr Gegenteil. „Wir behaupten, daß die Pracht der Welt sich um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit", begeisterte sich Marinetti, literarischer Apostel des italienischen Futurismus, 1909 in einer jener Zeitschriften, mit denen die Jahrhundertwende Kunstgeschichte machte. „Ein Rennwagen ist schöner als die Nike von Samothrake!" Vorgearbeitet hatte das Lebensgefühl des Impressionismus mit seiner zärtlichen und hellwachen Freude an allem Bewegten, zumal wenn es der heiteren Lebenszuversicht der Epoche entsprach: an Ruderregatten, Pferderennen, großstädtischem Verkehr, Flußbädern, Ballettproben. Die Philosophie Bergsons und die neuen Raum-Zeit-Konzeptionen der Physik sprachen das gleiche erwachende Interesse am Phänomen der Zeit aus, Cézanne und die Maler des Symbolismus hatten Bildmittel entwickelt, die geeignet waren, neue Zeiterfahrungen formal zu bewältigen. So begnügten sich die Carrà, Boccioni und Severini nicht länger damit, den Taumel der stürzenden Zeit mit einer einzigen Situation der Dingwelt zu bezeichnen. „Ein Pferd in Bewegung ist kein stillstehendes Pferd, das heißt, ein ganz anderes Ding, das auch ausgedrückt werden muß als ein ganz anderes Ding." Aber wie?

Wenn bislang Plastik Abläufe in der Zeit zum Vorwurf wählte, so mußte sie, Sukzession in Koexistenz übersetzend, an die Vorstellungskraft des Beschauers appellieren. Die Phantasie hatte sich die Inhalte, die, aus dem Gesamtvorgang gegriffen, sich nun unwandelbar und zeitenthoben präsentierten, nach vor- und rückwärts in die Zeit erstreckt zu denken. Der Bildhauer trug die Verantwortung dafür, daß — in der Terminologie Goethes gesprochen — der Augenblick des höchsten Kunstwertes gefunden wurde. In ihm erscheint Wirklichkeit so festgelegt, „daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich erblicken und schon dadurch in einen überirdischen Zustand versetzt werden". Über Entstehung und Ausmaß dieser spontanen Operation durch das anschauende Denken des Betrachters entschied die Suggestion, die Inhalt und — vor allem — Form ausübten. Das heikle Standmotiv von Giovanni da Bolognas Merkur zwingt sein Publikum mehr als jeder gewußte mythologische Zusammenhang, das Potential an Bewegung, das im Motiv enthalten ist, zu verwirklichen. Barlachs Rächer stürmt dem Kraftpfeil nach, den seine eigene Körpermasse entwickelt, und suggeriert so heftigste Aktion. Diese Darstellungen von Bewegung waren allein über die Mittätigkeit des Beschauers zu erreichen.

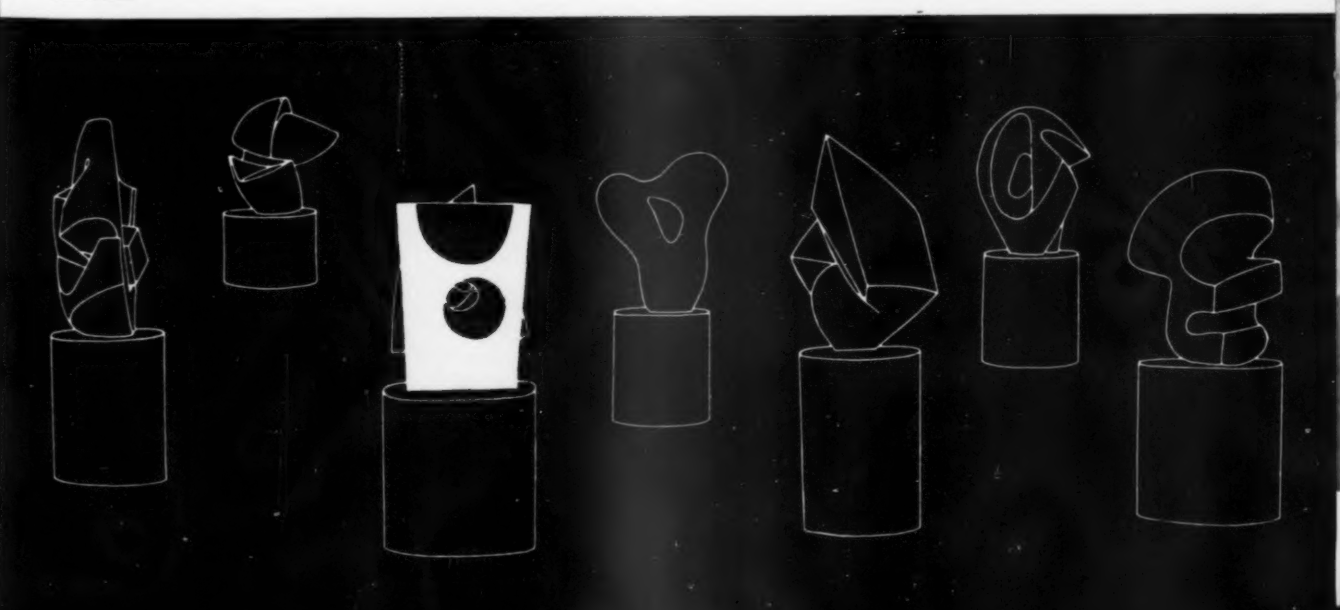
Die metaphorische Darstellung der Zeit aufzuheben zugunsten einer unvermittelten Wiedergabe, hat die futuristische Bildhauerei zwei Wege eingeschlagen. Den ersten konnte sie gemeinsam mit der Malerei beschreiten, soweit sie auf die gleichen Ideen eingeschworen war. Er führte zur Simultanität des zeitlich Getrennten. In ihr ließ sich die nervöse Emphase, mit der die Welt als Dynamik erlebt wurde, wenigstens näherungsweise mitteilen. Die Phasen, die der D-Zug oder der galoppierende Gaul durcheilen, hält der futuristische Künstler einzeln fest und läßt sie sich überschneiden oder zu einer Form zusammenziehen — ein Registrierverfahren, das entweder die einzelnen Aufnahmen übereinander projiziert oder zu lange „belichtet", so daß sie unscharf erscheinen. Die Zubereitung des Motives beschränkt sich nicht mehr auf die Auswahl und überzeugende Darstellung der „Gesundheit des Momentes" (Goethe), sondern kombiniert mehrere Momente zu einer Darstellung. Auch von Lessing war freilich eine (wie es ihm erschien) Abschweifung der Malerei in die Zeit, die Domäne der Poesie, vorgesehen, als kleine Freizügigkeit zwischen befreundeten Nachbarn. Er hatte wahrgenommen, „daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben

Constant Nieuwenhuys, Konstruktion in Plexiglas und Kupfer, 1954

sollte". Diese Billigung blieb Nachsicht gegenüber einer im Grundsätzlichen für Lessing doch immer bestehenden Verfehlung.
Der Futurismus erhebt, was für Lessing Ausnahme war, zur Regel. In das Kunstwerk kratzen sich die Schleifspuren der Bewegung ein: der Raum bildet zeitliche Vorgänge ab. Umberto Boccioni, der die „Urform einer Bewegung im Raum" darstellt, füllt plastische Substanz in jene Raumform, die ein schreitender menschenähnlicher Körper im Moment des weitausholenden Schrittes einnimmt, zugleich aber auch in jene Räume, die er, zur Schrittbewegung ansetzend, zuvor eingenommen und nun bereits wieder verlassen hat. Die Konturen flattern, die Bronze unterwirft sich biegsam der raschen Gangart: eine entschiedene und gewalttätige Bewegung. Verwandte Bemühungen durften die Futuristen im Kubismus erkennen, besonders bei Picasso, der im Porträt Profil und en-face einem einzigen Akte der Wahrnehmung zugänglich machte. Er kürzte damit den Vorgang der Apperzeption ab, der vor der Natur allein in der Veränderung des Betrachter-Standortes möglich ist, das heißt: Zeit erfordert. Das Kunstwerk nimmt seinem Publikum Zeit ab und verleibt sie sich selber ein.
Das Darstellungsprinzip der Simultaneität schließt die reale Bewegung in der Zeit aus und gibt allein deren Resultat im Bilde wieder. Ein anderes Kompositionsverfahren, gleichfalls im Umkreis von Kubisten und Futuristen entwickelt, setzt dagegen die tatsächliche Veränderung in der Zeit voraus. Allerdings verändert sich nicht das Kunstwerk, sondern der, der sich mit ihm befaßt. Schon die Ästhetik des Manierismus forderte, die Skulptur müsse dreißig befriedigende und voneinander unterschiedene Ansichten ergeben. Scheint in ihr die Erfahrung des Plastischen noch auf der Statik des Betrachters zu beruhen, von wieviel Punkten aus jene auch vollzogen werden soll und kann, so dynamisiert sich das Erlebnis der Plastik, wenn es nur im kontinuierlichen Umkreisen der Skulptur durch den Betrachter glückt. Eine solche Aufnahme des Kunstwerkes kennt letztlich überhaupt keinen Schlußpunkt, sondern immer nur ein Abbrechen der Rezeption. Das Kunstwerk ist nicht: es geschieht.
Diese Entdeckung der modernen Plastik — eine Wiederentdeckung — befreit das Bildwerk aus dem optischen Zuschnitt auf eine oder mehrere Achsen hin, den noch am Ende des 19. Jahrhunderts Adolf von Hildebrand, Marées' großer Freund, gefordert und verwirklicht hatte. Der befreiten Beweglichkeit des Betrachtens entspricht die befreite Körperlichkeit des Plastischen. Die Skulptur, die nicht länger einer bestimmten Betrachter-Perspektive Respekt erweist, erkennt nur jene Direktiven an, die ihr vom Widerspiel von Raum und Körper, von der Ausdruckskraft und dem Widerstand des Materials, von der Auseinandersetzung mit dem eindringenden Hohlraum, von der Richtung und dem Tempo des Konturs zugehen. Das bedeutet: sie läßt sich allein von den Gesetzen bestimmen, die das Kunstwerk selber sich auferlegt. In Boccionis frühen Arbeiten, die sich zentrifugal aus einem gedrungenen plastischen Kern entwickeln, in Archipenkos elegant-mondänen Kurvaturen, Hans Arps wolkig aufgeplusterten oder kieselartig geschliffenen Traumgebilden, in den Kraftgeflechten Karl Hartungs und dem verschlungenen Bandwerk Max Bills, das Mathematik zu rationaler Harmonie klärt, hat diese Formfindung sich fruchtbar erwiesen. Sie verknüpft die gegenstandslose Plastik mit früheren Phasen der Kunstgeschichte. Die spätgotische Generation der Nikolaus Gerhaert und Erasmus Grasser, deren „Tanz um den Hohlraum" Wilhelm Pinder gerühmt hat, der deutsche Spätbarock und in der Praxis auch der italienische Manierismus haben verwandte Lösungen gefunden.
Aber die Wirksamkeit der Zeit hat nicht Halt gemacht beim künstlerischen Schaffensprozeß, der Wahrnehmungen verbindet, die nur zu verschiedenen Zeitpunkten möglich sind, oder beim nachschaffenden Vorgang des Aufnehmens, der als dynamisches Erlebnis eines dynamisch gemeinten Gebildes in der Zeit vor sich geht. Pevsner, Gabo, Calder beziehen die Zeit als unlöslichen Bestandteil in das Kunstwerk selbst mit ein. Damit löst es die Anker, die es bisher im Räumlichen fixierten und wird zum Prozeß. Diesen Vorgang trägt wesentlich das Licht in seinem beständigen Wandel. Arrangements von Beleuchtungen, schon in den durchbrochenen Rückwänden spätgotischer Altarschreine und seit Bernini auch im Barock ausgewertet, und Rücksicht auf die Oberflächenbrechung des Lichtes haben oft ihre Rolle gespielt. Das begleitende Moment wird nun in den notwendigen Bestand des Kunstwerkes erhoben. José de Rivera ordnet farbig getönte Aluminiumschalen einander zu, die Licht fangen. Naum Gabo und sein Bruder Antoine Pevsner verwenden Holz, Papier, Textilien, Glas und Draht, um eine möglichst große Vielfalt in den Helligkeitswerten und der Textur sowohl der Materialien wie ihrer Schatten zu erreichen. Moholy-Nagy hat nach seiner Bauhauszeit mit Konstruktionen von zweischichtigen Bildern, deren obere Lagen aus bearbeitetem Plexiglas bestanden, um die vierte Dimension gerungen: mit dem wandernden Licht verändert sich der Schattenschlag auf der unteren Schicht. Triumphierend wird die Variabilität, die der Wechsel des Lichteinfalls bewirkt, auf die neugewonnene Beziehung der Plastik zur Zeit angewandt: „Wenn

die Kunst dem wirklichen Leben entsprechen will, muß sie sich auf seine zwei grundlegenden Elemente stützen, den Raum und die Zeit", verkündet das ‚Realistische Manifest' Pevsners und Gabos von 1920. „... und die Zeit!" An diesem Punkte ist die Verschwörung gegen ‚Laokoon' komplett, dem Tatbestand wie der theoretischen Rechtfertigung nach.
Zur Bewegung des Lichtes haben Marcel Duchamp und die Künstler, die auf gleichem Felde experimentieren, die reale Bewegung der Materie hinzugewonnen. Im Geiste des Dada konstruiert Duchamp bereits während des ersten Weltkrieges bewegliche, zweckfreie Apparaturen. Pevsner und Gabo richten Schablonen um verschiedene Achsen drehbar ein. Bei Jacobsen rotieren Formen im Inneren schmiedeeiserner Käfige; Tinguely improvisiert „mechanische Reliefs", auf denen Kugeln und Stäbe kreisen, Bewegungsdiagramme in Aktion.
Merkwürdigerweise hat die Plastik, die im Aufstand gegen die strengen Verdikte der klassischen Ästhetik sich die volle Autonomie ihrer Entfaltung in den Raum eroberte, von ihrem eminent plastischen Charakter eingebüßt, soweit sie das Problem der Zeit weiter durchdacht hat. Pevsner und Gabos Montagen, aber noch mehr Calders hauchzarte Gespinste enthalten kaum noch tastbare Substanz. Nicht auf den haptischen, sondern auf den visuellen Sinn, allerdings auch auf eine Empfindlichkeit für Bewegungsvorgänge sind sie angewiesen. Das körperhafte Sein wird um des optischen Scheins willen enteignet, obwohl doch diese Gebilde im Gegensatz zu jeder bildmäßigen Darstellung den Standort des Zuschauers zu leugnen gesucht hatten. Calders gebrechliche Rispen, die unter der sanftesten Luftregung erzittern, stehen an jener Grenze, wo die Dingfestigkeit endet und Materie sich in die Irrealität flüchtet. Mit dem traditionellen Begriff von Plastik sind diese reizbaren Filigrane darin verbunden, daß sie Raum gestalten — nicht durch aktive Abgabe von Energie, sondern durch Ausgeliefertsein an fremden Anstoß und Sensibilität des Reagierens. Die Plastik, die sich zu tief mit der Zeit eingelassen hat, verwandelt sich in einen Zwischenzustand von Malerei, Skulptur, Spielzeug und Poesie.
Andererseits werfen die Maschinerien, an denen Pariser Künstler wie Jacobsen und Tinguely arbeiten, die Frage nach der ästhetischen Distanz des Kunstwerkes auf. Diese beweglichen Montagen ignorieren, was Plastik seit ihrer Lösung von der Architektur an ästhetisch isolierenden Faktoren entwickelt hat. Sie bieten sich dar als Wirklichkeit nicht jenseits der Wirklichkeit, sondern parallel der Wirklichkeit: Als-ob-Realität, deren Freiheit von allen praktischen Zwecken an ihnen selbst nicht unmittelbar abzulesen ist. Erst die mittelbare Einsicht, daß diese Konstellation von Gegenständen nicht etwa, als Meßgeräte, bestimmte technische Vorgänge anzeigen oder illustrieren, kennzeichnet sie als freies Funktionsspiel. Die Skulptur, die sich vorsätzlich gegen die Ortsbestimmungen von Zeitkunst und Raumkunst vergangen hat, sieht sich der Aufgabe ausgesetzt, sich selber neu zu definieren. Ihr Problem ist das des Rebellen, dem überraschend Rechte an der Gesetzgebung eingeräumt worden sind.

André Bloc



Mark Tobey

Um 1930 entwickelte sich im äußersten Nordwesten der Vereinigten Staaten am Ufer des Pazifischen Ozeans eine künstlerische Bewegung, die ihre Themen einerseits aus Naturverbundenheit, andererseits aus intellektuellen Begriffen schöpfte. Diese Künstler vertreten bis heute größtenteils den Expressionismus und Symbolismus, aber auch ein Einfluß des Orients macht sich vielfach bemerkbar. Die Maler dieses Nordwestens machen ständigen Gebrauch von gebrochenen Formen und grau getönten Farben. In ihrer Technik bevorzugen sie die Temperamalerei.
Obgleich hier keine Schule herrscht, gibt es zwei Künstler, die einen starken Einfluß ausübten, Mark Tobey aus Seattle, Washington, und C. S. Price aus Portland, Oregon. Mark Tobeys Wirkung ist die ausschlaggebende geblieben. Er gilt heute als einer der hervorragendsten Maler Amerikas.
Tobey wurde am 11. Dezember 1890 in Centerville, Wisconsin, geboren. Er war eines von vier Kindern des Zimmermanns Georg Baker und seiner Frau Emma Jane Clereland Tobey. Der Künstler spricht von seiner Kindheit als von einem Aufwachen in und mit der Natur. Als Junge wohnte er in dem kleinen Dorf Trempleleau, das von französischen Entdeckern am Mississippi gegründet worden war. Er verglich seine Jugendjahre einmal mit gewissen Beschreibungen aus Mark Twains „Tom Sawyer" und Fenimore Coopers „Der Letzte der Mohikaner". Im Sommer lief er barfuß herum und verbrachte seine Zeit mit Schwimmen, Fischen und Jagen. Als er 16 war, zogen seine Eltern nach Hammond, Indiana, und bald darauf mußte Mark die Schule verlassen, um zum Unterhalt der Familie beizutragen.
Seine Karriere als Maler begann mit einer Stellung in Chicago, wo er für das Zeichnen schöner Mädchen für einen Reklamekatalog von Frauenkleidern einen Dollar pro Woche erhielt. Sonntags beschäftigte er sich mit dem Kopieren von Umschlagbildern der „Saturday Evening Post".
Während Mark Tobey in Hammond, Indiana, wohnte, besuchte er samstags eine Klasse für Aquarell am Kunstinstitut in Chicago. Von seiner ersten Erfahrung im Studium der Kunst erzählt er: „Jeder in der Klasse erhielt gute Noten, nur ich bekam nichts, bis ich eines Tages meine erste Lehre in der Relativität der Proportionen erhielt. Wir mußten ein Stilleben malen. Plötzlich sah ich das Größenverhältnis zwischen Krug und Glas. Von da an begann ich wirklich zu sehen."
1911 zog Tobey nach New York, wo er eine zeitlang weiterhin Modezeichner war. Er wohnte jetzt in Greenwich Village und erhielt einige Privatstunden von Kenneth Hayes Miller. Er begann mit Porträtmalerei, in der er sehr erfolgreich war, die er aber bald aufgab, weil zu viele „dinner parties" damit verbunden waren. Danach bemalte er Lampen und Wandschirme.
Mit unersättlicher Neugier machte sich Mark Tobey mit Kunst und Gedanken aller Zeiten und Gegenden weithin vertraut. Er ist im Grunde Autodidakt; aber trotz seiner Selbsterziehung leugnet er nicht, daß es Einflüsse gibt und daß man einem Einfluß, wenn er stark genug ist, nachgeben soll.
1917 kam Tobey das erste Mal nach Westen. Seattle gefiel ihm wegen des langsameren Tempos und der menschlichen Wärme, die das Leben hier auszeichnete. Nach einem Jahr ging er jedoch wieder zurück nach dem Osten.
Das Ende des ersten Weltkrieges ist im Leben Tobeys von großer Bedeutung. Dieser Krieg brachte ihm die furchtbaren Aspekte der menschlichen Zerstörungskunst zum Bewußtsein. Mit tiefer, persönlicher Abneigung gegen die destruktiven Elemente der westlich-christlichen Zivilisation wandte sich Tobey der modernen persischen Philosophie des Bahai zu. Dieser Mystizismus, hervorgegangen aus den alten östlichen Glaubenslehren, beruft sich auf die friedliche Einheit aller Menschen und der Natur in irdischer Harmonie. Tobey hat diese fremde Gedankenwelt in sich aufgenommen und zieht daraus eine geheime innere Begriffsbestimmung seiner Arbeit.
1922 kam Mark Tobey nach Seattle, um sich hier niederzulassen. Er hatte sich Seattle als Heimat ausgewählt, weil er annahm, daß er sich hier an den Randstein einer Avenue setzen und sein Brot essen konnte, ohne beachtet zu werden. „Beinahe hätte ich's auch so gemacht" sagte er. Auch könne er den Orient hier stärker fühlen. Anfangs schienen ihm die Leute entweder ganz für ihn oder ganz gegen ihn eingestellt zu sein. „Aber das ist nun alles vorbei. Jetzt scheinen sie alle auf meiner Seite zu sein. Der ganze Spaß ist aus."
Eine Zeit lang lehrte er an der Cornish-Schule, einem von einer hochbegabten englischen Lehrerin gegründeten Privatinstitut für Kunsterziehung. Aus diesen frühen Tagen in Seattle erinnert er sich noch an eine Dame, die ihm drohte, ihn aus der Stadt zu jagen, wenn ihre Tochter weiterhin grüne Akte malen würde.
In jener Zeit löste Tobey auch sein Problem vom Raum, indem er den „vervielfachten

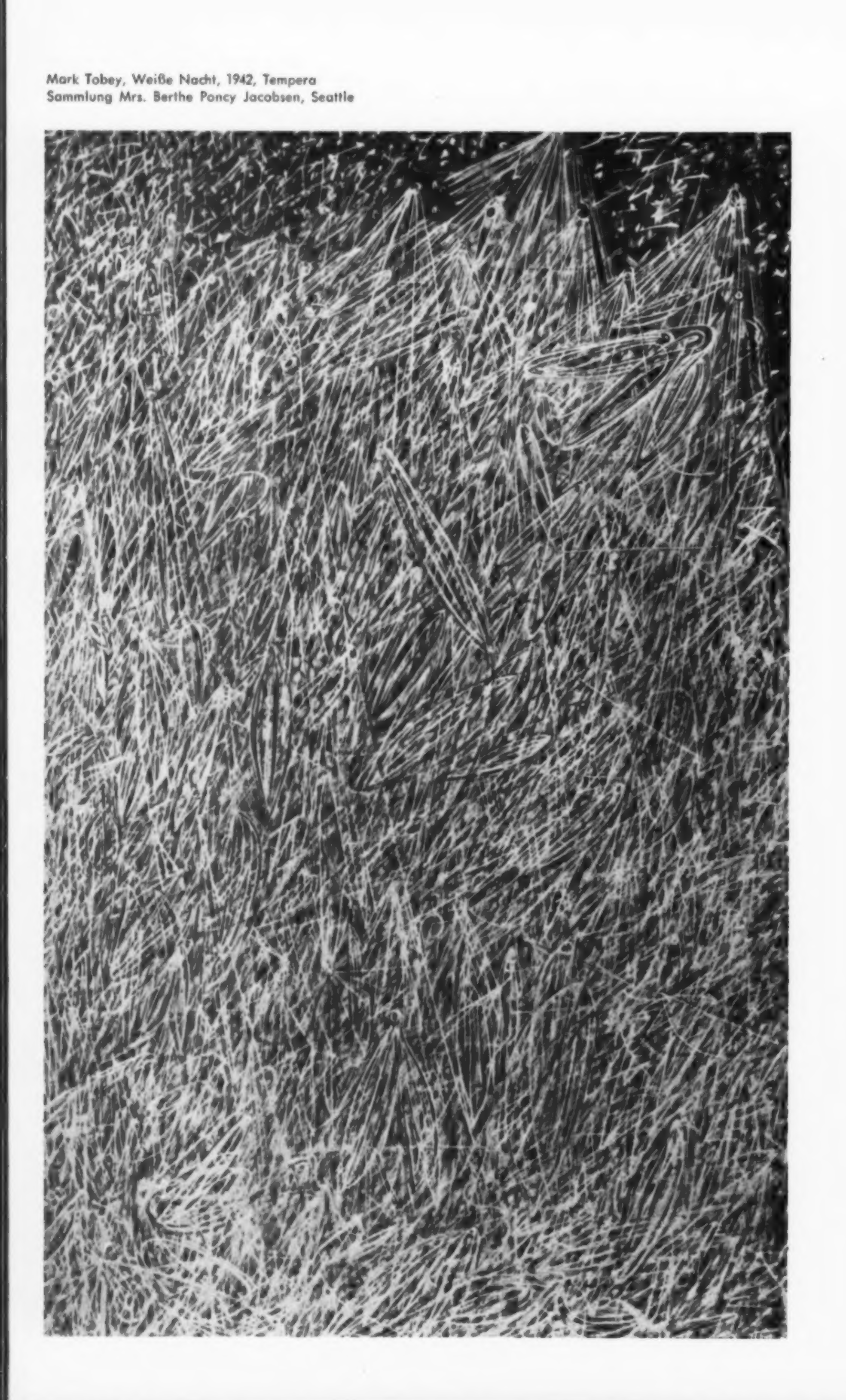
Foto: Peter Fink, New York

Mark To

Foto: Peter Fink, New York

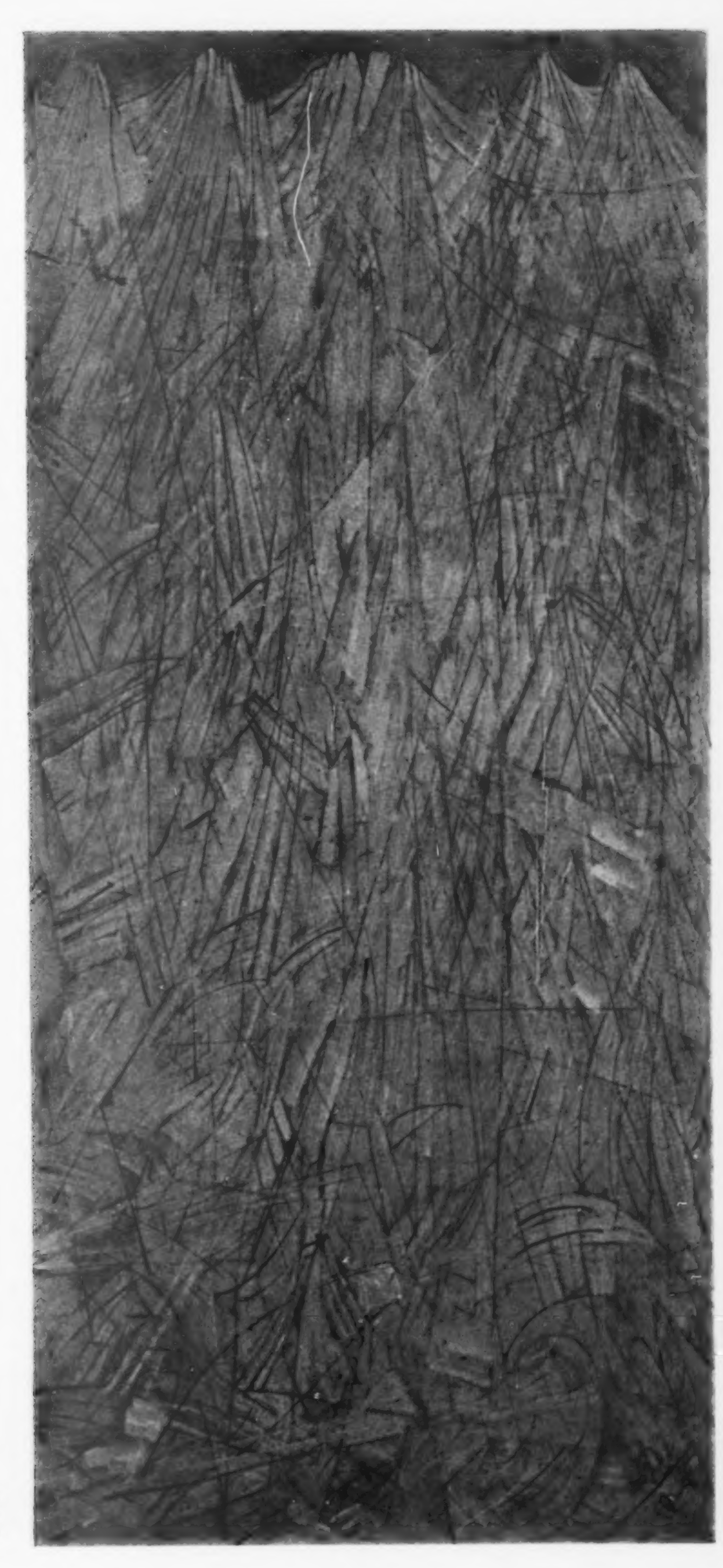
Mark Tobey

Mark Tobey, Weiße Nacht, 1942, Tempera
Sammlung Mrs. Berthe Poncy Jacobsen, Seattle

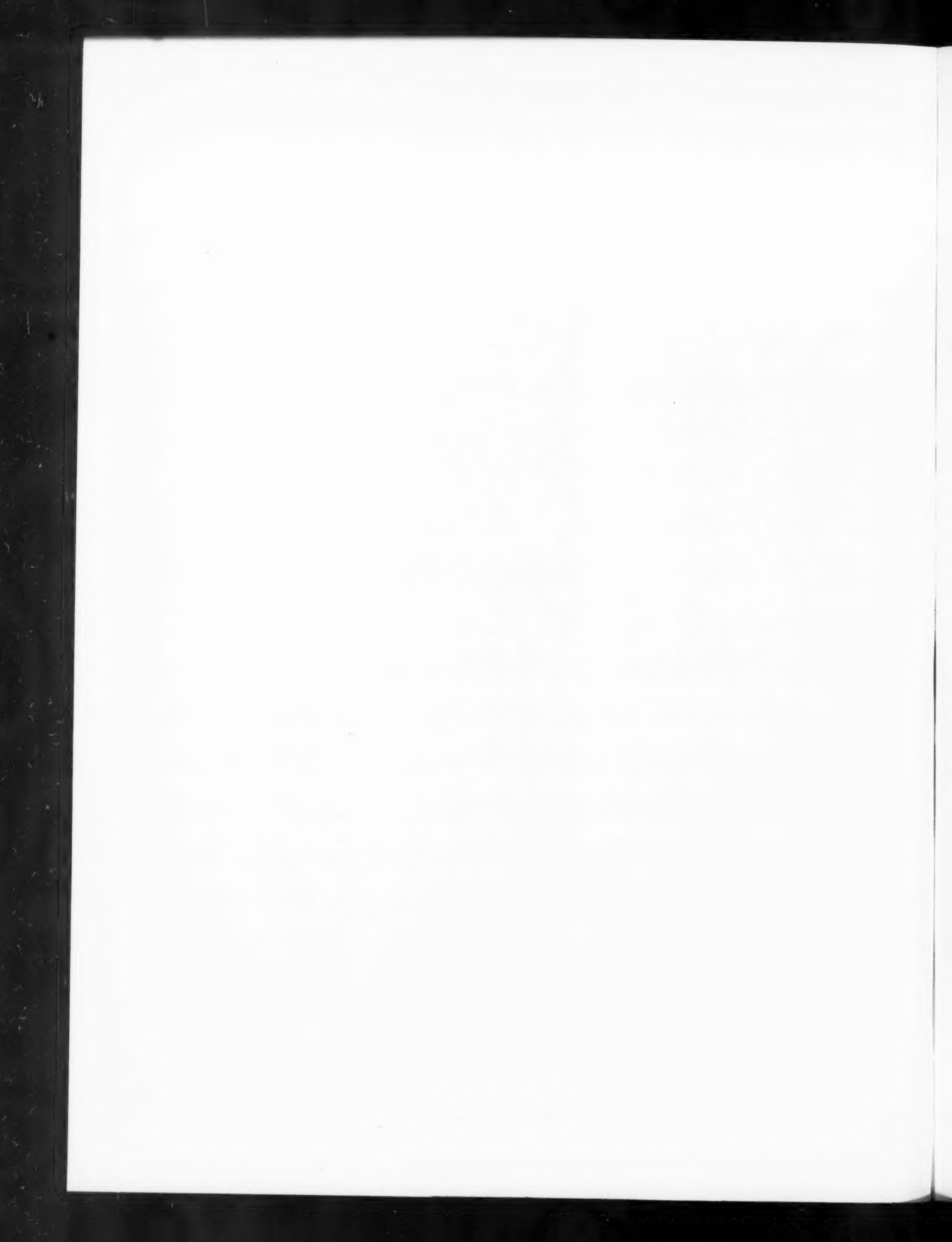


Mark Tobey, Westliche Pracht, 1943, Eitempera,
Sammlung Mrs. R. D. Watson, Seattle

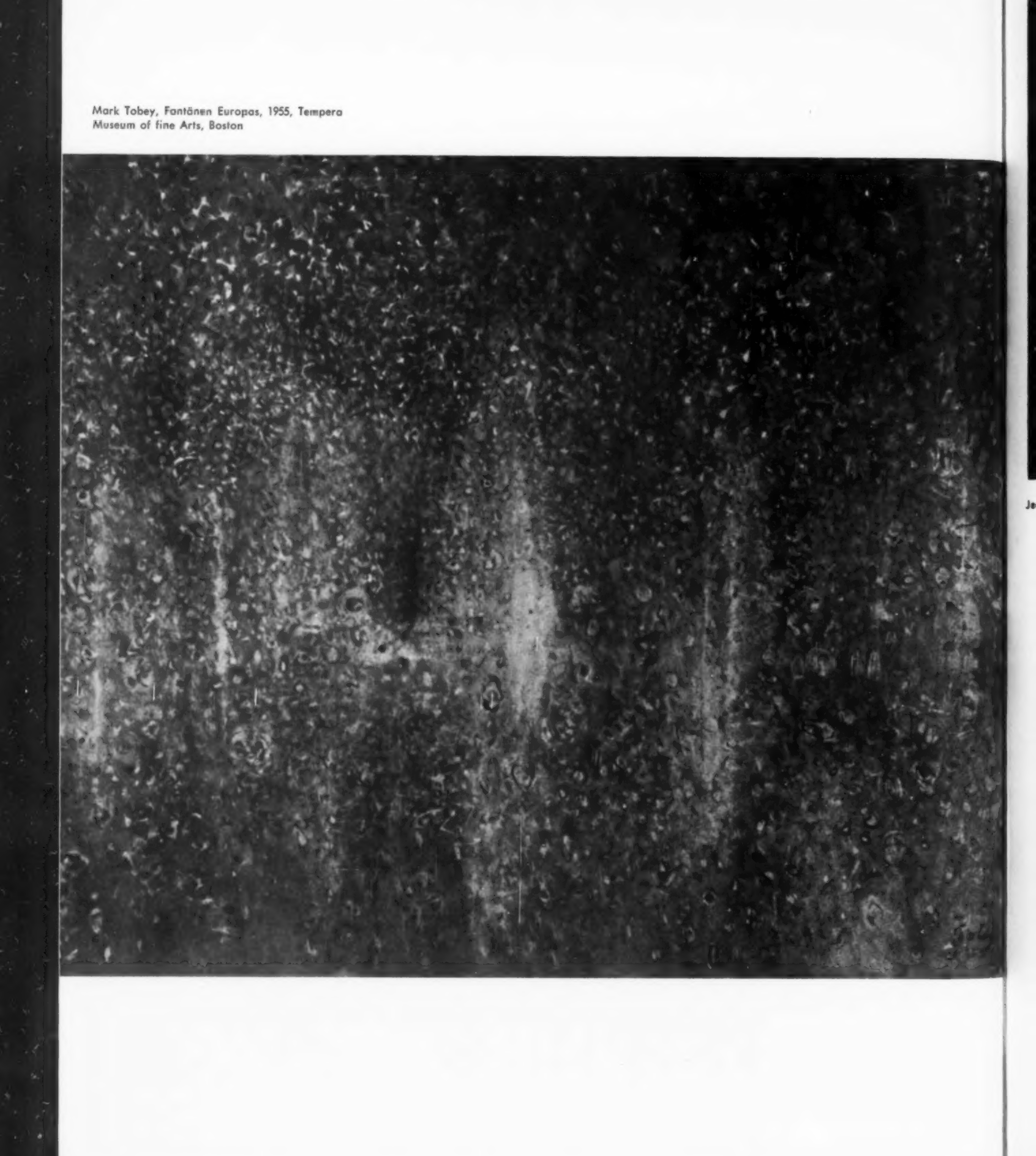
Mark Tobey, Weltei, 1944, Tempera
Sammlung Mrs. Carolyn Bullitt, Seattle



Mark Tobey,
Goldene Berge, 1953, Tempera,
Seattle Art Museum



Mark Tobey, Kanäle, 1954, Tempera
Seattle Art Museum



Mark Tobey, Fontänen Europas, 1955, Tempera
Museum of fine Arts, Boston

Jean Dubuffet

(zu unserem Ausstellungsbericht)



Jean Dubuffet, Tisch mit Gegenständen, Spuren und Erinnerungen, 1951, 89 x 116 cm

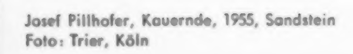
Jean Dubuffet,
Botanik und Geographie, 1950,
116 x 89 cm





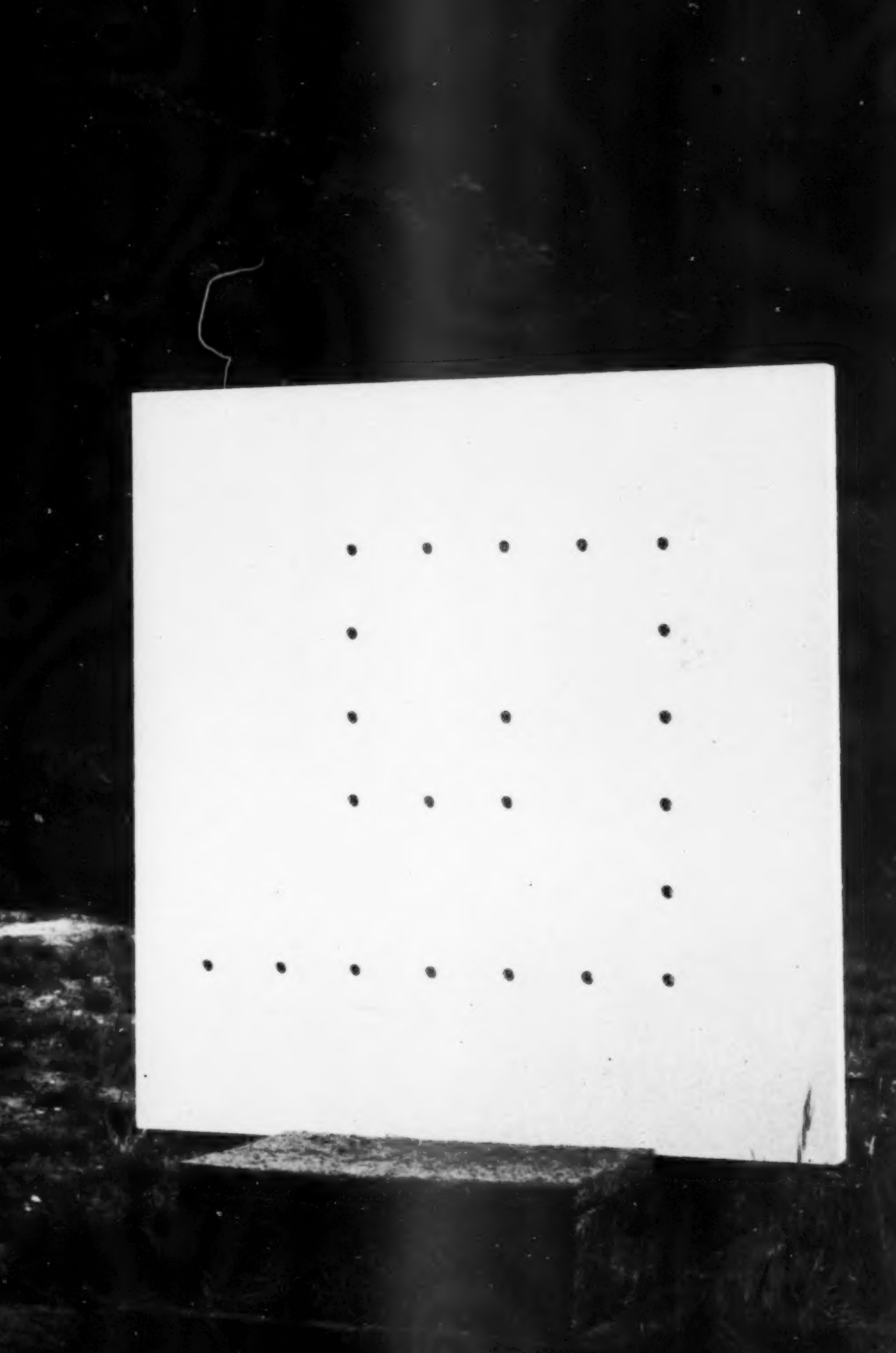
Karl Hartung, Urgeäst, 1950, Gips
Foto: Trier, Köln

Max Bill, „22", 1953—57, Marm
Foto: Trier, Köl



Josef Pillhofer, Kauernde, 1955, Sandstein
Foto: Trier, Köln





M. BILL



Herbert Hajek, Raumknoten, 1957, Bronze

Foto: Schubert, Stuttgart

Raum" entwickelte. Er nannte diese Lösung seine persönliche Entdeckung des Kubismus. Er glaubte nämlich zu bemerken, daß man Raumtiefe nicht sieht, sondern fühlt. Später fügte er noch hinzu, daß die moderne Kunst sich intensiv mit dem Raumproblem befaßt hat, aber daß die Verbildlichung des Raumes allein nicht genüge. Es müsse etwas in den Raum hineingestellt werden.
Hier draußen an der Nordwestküste wurde Mark Tobeys Interesse für die östliche Pinseltechnik mit Bambus wach. In ihr sah er die Feinheit spekulativer Linien. Er studierte diese Methode mit Teng Kwei, einem hier lebenden chinesischen Künstler.
1925 machte sich Tobey auf eine Reise nach Paris, von wo er dann auch das Mittelmeergebiet und den Nahen Osten bereiste. Dann kam er zurück nach Seattle, aber er blieb dort nur bis 1931. Sieben Jahre lang, bis 1938, arbeitete er als Kunstlehrer an der berühmten „Dartington Hall School" in England. Von dort wurde er auf eine Studienreise nach Japan und China geschickt, wo ihm sein früherer Lehrer und Freund Teng Kwei als Führer diente. In Shanghai beschäftigte er sich wieder mit dem Studium chinesischer Kalligraphie mit Teng Kwei und studierte an einem Zen-Kloster in Japan. Er lernte den Unterschied zwischen Volumen und der lebenden Linie in der Malerei klar erfassen. Aus einem Baum wurde bei ihm eine Flamme rhythmischer, aus dem Boden hervorbrechender Linien.
Kalligraphie ist das griechische Wort für Schönschreibung; die Verbindung dieses östlichen Stils mit der Form und Inhaltsidee des Westens war für Tobey die Antwort auf sein Suchen nach einer neuen Ausdrucksweise, mit der er seinen Begriff von in Licht und Raum gefangenen Formen und Figuren illustrieren konnte. So kam 1935 seine jetzt so bekannte „Schrift in Weiß" zustande. Tobeys Freund, Lyonel Feininger, bemerkte hierzu, daß diese neue Ausdrucksweise unserer Zeit entspricht, einer Epoche, in der die altgewohnte Stabilität der Dinge neuen Begriffen von Raum Platz gemacht hat, in der sogar die Zeit neu definiert worden ist.
Tobeys „Schrift in Weiß" besteht aus kleinen graphischen Zeichen in Umrissen und Mustern. Sie ist in ihrem luziden, entmaterialisierten Charakter eine geheimnisvolle Beglaubigung der nachdenklich-ernsten inneren Existenz des Malers.
Tobey kehrte 1939 nach Seattle zurück. Erst in den mittleren Jahren seines Lebens breitete sich sein Ruhm über das Land und seit Ende des zweiten Weltkrieges auch über die Welt aus.
1944 zeigte die Willard Galerie in New York zum ersten Mal Tobeys Werke in einer Einzel-Ausstellung. 1951 widmete San Franzisko ihm eine große retrospektive Ausstellung, die nachher durch viele amerikanische Städte reiste. Im Dezember 1954 veranstaltete die 1953 gegründete Otto Seligman Galerie in Seattle eine Ausstellung von über 40 in demselben Jahre gemalten Werken. Anfang 1955 hatte das „Art Institute of Chicago" eine retrospektive Ausstellung der Bilder Tobeys arrangiert.
Mark Tobeys Werke überschritten 1955 die nationalen Grenzen und brachten ihm Ruhm und Anerkennung auf verschiedenen europäischen Ausstellungen. Die Galerie Jeanne Bucher in Paris zeigte seine Bilder im März und April 1955, von wo sie weiter gingen zu der Ausstellung „Tendences Actuelles" in Bern und zur „Institution of Contemporary Arts" in London.
Janet Flanner erwähnte in einem großen Artikel über Tobey (erschienen im Juni 1955 in der Pariser Kunstzeitschrift „L'Oeil"), daß Tobey d e r amerikanische Maler sei, der in Frankreich seit dem Krieg am meisten Interesse hervorgerufen habe.
Im November vorigen Jahres war Mark Tobey einer von fünf amerikanischen Künstlern, die als Vertreter der USA an dem ersten internationalen Gemäldewettbewerb der Guggenheim Foundation teilnahmen. Jeder der vier erhielt einen Preis von 1000 Dollar. Mark Tobey wurde als Hauptvertreter der USA gewählt und nahm an der Bewertung der Internationalen Jury in Paris teil.
Voriges Jahr ehrte das „National Institute of Art and Letters" in New York den Künstler, indem sie ihn zum lebenslänglichen Mitglied wählte. Er ist einer von 13 Künstlern, die diese Ehre für ihren hervorragenden Beitrag zur Kunst und Kultur der Vereinigten Staaten erhielten. Vor kurzem wählte die „American Information Agency", eine Abteilung des „US State Departement", vier Maler aus dem Pazifischen Nordwesten, deren Werke zusammen mit denen von zwei New Yorker Bildhauern Europa, Japan, die Phillippinen, Australien und Neu-Seeland unter der Betreuung der US Gesandtschaften bereisen. Diese vier Maler sind Mark Tobey, Morris Graves, Guy Anderson und Kenneth Callahan. Der europäische Teil der Ausstellung, der 9 Werke von Tobey und 7 von jedem der anderen Künstler enthält, hatte seine erste Station in Kopenhagen und ist z. Zt. in Hamburg zu sehen.
Obwohl Mark Tobey als abstrakter Maler gilt, ist seine Malerei nicht ohne Inhalte. Ihr liegen deutliche Vorstellungen von Welt und Mensch zugrunde. Sie ist tief humanistisch. Die Ruhe, Ordnung und Reinheit seiner Bilder wachsen aus dem Bewußtsein von Leid und

Unordnung, und das heißt Mitgefühl. Tobey sagte selbst einmal, daß wir in einer Zeit der totalen Verneinung leben — totalen Verneinung aller Dinge, außer der körperlichen Existenz. Wir müssen für den Humanismus kämpfen — er ist das höchste, was wir kennen. Wir können uns nicht selbst aus der Existenz hinausmechanisieren. Tobey gibt zu, daß kein Maler heute recht weiß, was er mit dem Menschen anfangen soll. Aber ihm ist die Kunst ohne Assoziation nur ein Übergang. Als Humanist fühlt Mark Tobey die Notwendigkeit der Verständigung: „Wenn ich die Gesellschaft nicht ansprechen will, dann scheide ich mich aus der Gesellschaft aus."

Phoebe Schulz



Hans Hildebrandt zum Gedächtnis

von Franz Roh

Daß Hans Hildebrandt nicht mehr unter den Lebenden weilt, wird nicht nur diejenigen bekümmern, die seit Jahrzehnten mit ihm befreundet waren. Mit ihm ist — er starb im 80. Lebensjahr — einer der profiliertesten Streiter für die Kunst unseres Jahrhunderts dahingegangen, der nicht etwa nur für seine Generationsgenossen eintrat, sondern sich bis in die jüngste Vergangenheit neuen Möglichkeiten offen hielt.
Hildebrandt entstammte einer alten badischen Juristenfamilie und wurde 1878 in Staufen bei Freiburg geboren. Zum Juristen bestimmt, machte er noch brav sein Assessor-Examen, dann aber entwich er ins Bereich der Künste und promovierte in Heidelberg mit einer Arbeit über die Architektur bei Altdorfer. Damit waren die beiden Grundthemen seines bleibenden Interesses angeschlagen: Fragen der Baukunst und der Malerei. Die Technische Hochschule Stuttgart berief ihn in ein Lehramt, aus dem er von den Nationalsozialisten 1937 brutal entfernt wurde. Es folgten bange Jahre, mit Sorgen um das Schicksal seiner Frau. 1945 wurde er zurückberufen.
Probleme der Bühneninszenierung beschäftigten ihn lebhaft. Er schrieb eine Geschichte und Ästhetik des Bühnenbildes. Ein Buch über Wandmalerei versuchte die besonderen Gesetze dieser Kunstgattung zu klären. Aufschlußreich und in vieler Hinsicht grundlegend war dann vor allem sein Werk über „Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts" im Handbuch der Kunstgeschichte, 1924. Hier erschien der wichtigste Zug seines Lebens: stets trat er tapfer und erkennend für die neuen Ausdrucksformen ein, was damals alles andere als selbstverständlich war. Denn die meisten Kunsthistoriker waren in die grandiosen Ausdrucksformen früherer Jahrhunderte derart verliebt, daß sie die neue Formenwelt ganz mißverstanden oder sogar heftig schmähten. Hildebrandt aber erkannte früh die Bedeutung sowohl des Kubismus wie des Bauhauses. Früh schrieb er auch über Adolf Hölzel und seine Lehre, die ebenfalls ein wichtiger Ausgangspunkt neuer Formanschauungen geworden ist. Unter den ersten Deutschen trat er für die Kunst Picassos, Archipenkos, Schlemmers und Baumeisters ein, deren Größe er schnell erfaßt hatte. In Übersetzung brachte er zwei Bücher des wichtigsten modernen Architekten Le Corbusier heraus. Vor allem verdankt man ihm die schöne Monographie über seinen Freund Oskar Schlemmer im Prestel-Verlag. Ein Buch über Stuttgart erschien nach 1945 in neuer Auflage. Seinen weltweiten Beziehungen ist es zu danken, daß man von seiner Wahlheimat zu sagen pflegte, hier herrsche ein wahrhaft freier, fortschrittlicher Geist. Ein neues Buch über die Geschichte der Architektur im 20. Jahrhundert wurde leider nicht mehr vollendet.
Sein verdienstvolles Werk über „Die Frau als Künstlerin", das einen wichtigen Beitrag zur weiblichen Psychologie bildet, ist bisher ohne Nachfolge geblieben. Als ständiger Mitarbeiter moderner Kunstzeitschriften des In- und Auslandes hat er zeitlebens, besonders auch nach dem zweiten Weltkrieg, viel zur künstlerischen Meinungsbildung beigetragen. Die Kunstwelt verliert in ihm nicht nur einen Gelehrten, sondern einen Freund und Mitstreiter für das heutige Kulturleben, das er stets in großen Zusammenhängen sah und innig auf sich wirken ließ.

In Franz Rohs Gästebuch, das aus dem Jahre 1870 stammt und vorgedruckte Fragen für jeden Gast enthält, trug Hans Hildebrandt 1939 seine Antworten ein.

Deine Lieblingseigenschaften am Manne?
„Sich selber finden und behaupten, trotz allem — weise und gütig sein."
Deine Lieblingseigenschaften am Weibe?
„Die weiblichsten."
Deine Lieblingsbeschäftigung?
„Wandern, mit Notizbuch und Zeichenblock."
Deine Idee vom Glück?
„Freisein von jeder denkbaren Abhängigkeit."
Welcher Beruf scheint Dir der Beste?
„Künstler der schönste, Arzt der menschlich wertvollste."
Wer möchtest Du wohl sein, wenn nicht Du?
„Kenne ich jemanden genau genug, um ihn hier zu nennen?"
Wo möchtest Du leben?
„In Ruhe und Frieden, in schöner Natur."
Wann möchtest Du gelebt haben?
„Vor 1914. Vielleicht auch im Zeitalter Goethes oder in Altkreta."
Deine Idee vom Unglück?
„Meine Frau zu verlieren. Ferner: Körperlich oder geistig hilflos zu werden."
Dein Hauptcharakterzug?
„Unbeeinflußbarkeit."
Deine Lieblingsschriftsteller?
„1001 Nacht, Boccacio, Shakespeare, Cervantes, Molière, Wieland, Goethe, Hoffmann, Hölderlin, Jean Paul."
Deine Lieblingsmaler und -Bildhauer?
„Leonardo, Grünewald, früher die Ägypter, heute Klee und Schlemmer, dazwischen zu viele, um sie zu nennen."
Deine Lieblingskomponisten?
„Bach, Gluck, Mozart, Schubert, Hugo Wolff."
Deine Lieblingsfarbe und -blume?
„Die ich gerade vor mir habe."
Lieblingshelden in der Geschichte?
„Perikles, Marcus Aurelius, Kaiser Friedrich II."
Lieblingsheldinnen in der Geschichte?
„Keine Heldinnen, aber Ninon de Lenclos."
Lieblingscharaktere in der Poesie?
„Demokritos in Wielands Abderiten."
Deine Lieblingsnamen?
„Die Namen geliebter Menschen."
Welche geschichtlichen Charaktere kannst Du nicht leiden?
„Die Fanatiker, z. B. Calvin."
Welche Fehler würdest Du am ehesten entschuldigen?
„Fehler aus Gefühl und Temperament."
Deine unüberwindliche Abneigung?
„Das Unästhetische."
Wovor fürchtest Du Dich?
„Vor Gemeinheit."
Lieblingsspeise und -trank?
„Punschreis — Früchte — Wein."
Dein Temperament?
„Beschaulicher Sanguiniker."
Dein Motto?
„Carpe diem."

Die 4. Antwerpener Biennale für moderne Plastik

Vor sieben Jahren wurden zum erstenmal im Middelheimpark bei Antwerpen moderne Skulpturen ausgestellt. Damals hatte sich der schöne Park mit seinen Wäldern, Wiesen und Wasserläufen noch nicht ganz vom Kriege erholt, aber die Improvisation der ersten Freilichtausstellung hatte auch ihre Vorzüge. 1953 faßte dann die Stadt Antwerpen den Entschluß, den inzwischen zum ständigen Freilichtmuseum moderner Plastik avancierten Middelheimpark zur Stätte einer Biennale für Bildhauerkunst zu machen. Dabei sollte in jeder Veranstaltung einem Lande die Ehre einer umfassenden Darstellung seines bildnerischen Schaffens gewährt werden. Der Zyklus begann 1953 eindrucksvoll mit Italien. Die dritte Biennale 1955 stellte Frankreichs Bildhauer in den Mittelpunkt. In diesem Jahre hat die Plastik Mitteleuropas, worunter Österreich, die Schweiz und die Bundesrepublik Deutschland verstanden werden, den Vortritt.

Die Antwerpener Biennalen dienen aber gleichzeitig auch dazu, den belgischen Bildhauern ein breites Podium zu schaffen. Während die geladenen Nationen meist in einer qualitativen Auswahl vertreten sind, wird bei den einheimischen Künstlern mehr Wert auf Vollzähligkeit gelegt. Zweifellos ist das ein verständlicher Wunsch, denn wer könnte es den Belgiern verdenken, daß sie möglichst vielen Bildhauern Gelegenheit geben wollen, ihre Arbeiten in einem so reizvollen und attraktiven Gelände zu zeigen. Es fragt sich nur, ob eine kritiklose Bestandsaufnahme dem belgischen Beitrag zu einer internationalen Ausstellung jenes Gewicht verleiht, was ihm sicher bei einer kritisch prüfenden Auswahl zukäme? Wir meinen, daß bei einer Ausstellung von der Bedeutung der Antwerpener Biennale die strengsten Maßstäbe gerade recht sind. Um Mißverständnisse zu vermeiden, könnte man in gesondertem Gelände dem belgischen Nachwuchs oder den nur regional interessierenden Bildhauern Gelegenheit zur Ausstellung geben. Diese Regelung würde nicht nur den Betrachtern, sondern auch einigen Ausstellern, die von vornherein außer Konkurrenz sind, das Leben leichter machen.

Die strengen Maßstäbe, die wir für die Einfügung der gastgebenden Belgier in dieses internationale Ensemble empfehlen, hätten wir gern auch auf unsere deutschen Bildhauer angewandt gesehen. Es kommt ja nicht darauf an, möglichst viel und möglichst vielseitig auszustellen, sondern das Beste vorzuführen. Daher hat uns die belgische Kommission, die die Auswahl getroffen hat, einen Bärendienst geleistet, als sie 64 Bildhauer einlud. So viele sind nicht einmal in unseren eigenen Plastikausstellungen vertreten! Selbst bei Berücksichtigung der Absicht, gleichzeitig einen historischen Rückblick zu geben, ist das fraglos zu viel des Mittelmäßigen. Die Schweizer und Österreicher sind besser dran, obwohl ihr Konto mit 17 beziehungsweise 12 Bildhauern auch schon etwas überzogen ist.

Die historische Übersicht, die bei A. v. Hildebrand und A. Gaul einsetzt, stützt sich im wesentlichen auf die Werke Lehmbrucks und Barlachs, bringt aber auch ältere Beispiele von Haizmann, Albiker, Blumenthal, Harth, Kaspar, Gies, Kolbe, Kollwitz, Lörcher, Mataré, Roeder, Schmidt-Rottluff, Sintenis, Wolff, Wrampe und Belling aus den Jahren zwischen den Kriegen. Dagegen ist nichts einzuwenden, obzwar in diesem Querschnitt de Fiori, Obrist, Hahn und die experimentierenden Maler-Bildhauer fehlen. Hingegen ist der Hahn-Schüler, der Münchner Toni Stadler, ausgezeichnet vertreten.

Da wir hier nur allgemeine Tendenzen untersuchen können, nicht aber mehr als vierhundert Skulpturen einzeln zu würdigen in der Lage sind, sei noch eine Randbemerkung zur Methodik von Middelheim angefügt. Da ein Park kein Museum ist und keine getrennten Abteilungen bieten kann, fällt es schwer, die Fülle der Erscheinungen zu ordnen. Tatsächlich hat man auch, wenn man von den beiden Pavillons absieht, auf jederlei historische oder nationale Systematik verzichtet und statt dessen versucht, dem individuellen Werk einen angemessenen Platz zu geben. Wenn man sich das Problem der Freilichtausstellung von Bildwerken überlegt, ist das wohl die einzige erträgliche Lösung, soweit es sich eben ums Ausstellen handelt. Wie sähe es etwa aus, wenn auf einer Lichtung als einem natürlich abgeschlossenen Ort unter freiem Himmel sämtliche Münchener Bronzeplastiker versammelt wären, oder wenn die expressionistische Plastik an einem Waldweg aufgereiht stände? Das führte die Ausstellungssystematik ad absurdum. Man muß also die Verwirrung in Kauf nehmen, daß man Bildwerke älteren und jüngeren Datums oft in enger Nachbarschaft antrifft. Wer dann besonders am kunsthistorischen Rekognoszieren interessiert ist, wird freilich leicht zu Frühdatierungen kommen, weil bestimmte klassizistische oder archaisierende Formen unserer traditionsgebundenen Bildhauer vermuten lassen, daß die betreffenden Skulpturen schon sehr alt sind. Aber das geht nicht auf die Verantwortung von Middelheim, das ja auch den genießerisch Schlendernden und nicht nur den kunsthistorischen Detektiv zu seinem Recht kommen lassen will. Vielleicht liegt das Problem auch darin, daß man nicht unterschiedslos alle Plastiken der Natur aussetzen kann, selbst wenn sie wetterfest sind. Lehmbrucks kostbare „Kniende" ist beispielsweise kein Naturgeschöpf. Sie gehört in einen ebenso edlen wie einfachen Architekturraum, was in Middelheim auch erkannt und nach besten Kräften berücksichtigt worden ist. Bills flache Marmortafel „22" mit zweiundzwanzig mäanderförmig geordneten Bohrlöchern erscheint dagegen zwischen Bäumen und Sträuchern derart „fremd", daß man sich — nach anfänglicher Befremdung — keine schlagendere Demonstration ihres Anderssein vorstellen könnte als diese Auseinandersetzung mit der Natur. Bei Arp, dessen Figuren sich auch als Menschenwerk zu erkennen geben, hat man wiederum nicht das Gefühl, einem Zusammenstoß zuzusehen. Auch Wotrubas „Weiblicher Felsen", Prantls „Zeichen" aus Sandstein, Pillhofers „Kauernde" und die „Liegende Figur" von Graf Bylandt-Rheydt sind für das Freie gemacht; sie werden Teil der Natur.

So kann man, den wechselnden Perspektiven der angenehmen Pfade folgend, immer wieder das launische Glück des „plein-air" beobachten: das seltsam ungebärdige „Rhythmische Piano" von Walter Linck, die raffiniert eleganten Raumschleifen Max Bills, das naturzugehörige „Urgeäst" von Karl Hartung, Heiligers pathetische Silhouetten, das Taufbecken Heinrich Kirchners auf der Wiese oder Uhlmanns stählerne Blitze. Die Reihe der Wechselfälle ließe sich noch weiterführen, doch beenden wir das Resümee mit der erfreuten Feststellung, daß neben den immer wieder gezeigten offiziellen Repräsentanten der deutschen Plastik jetzt auch eine Anzahl unserer jungen Bildhauer auftreten. Ihre Arbeiten sind meist in dem hübschen Zeltpavillon untergebracht, wo sie besser wirken als umgeben von unruhigen Gebüschkulissen. Mit Schumann, Kricke, König, Hermanns, Hajek, Werthmann, Steinbrenner, Rogge, Loth, Meier-Denninghoff (und einigen anderen, die in Middelheim fehlen) besitzen wir seit neuestem eine beachtliche Equipe, die in Kürze bei solchen internationalen Ausstellungen mitsprechen wird.

Über der sommerlichen Biennale sei nicht die ständige Kollektion von Middelheim vergessen. Sie umfaßt mittlerweile 97 Skulpturen, von denen viele zu den besten Bildhauerwerken des 20. Jahrhunderts gehören. Eine so qualitätvolle Auslese europäischer Plastik wird man kaum in einem anderen Museum finden, was — last not least — bestätigt, daß Middelheim bei aller Biennalentoleranz weiß, worauf es ankommt. Eduard Trier

Jean Dubuffet in Leverkusen

Jean Dubuffet ist schwer für eine Ausstellung zu gewinnen, und im persönlichen Gespräch kommt man zu der Überzeugung, daß diese Zurückhaltung nicht etwa eine besonders geschickte Form der Werbung ist, sondern echtes Bedürfnis nach Ungestörtheit, Abneigung gegen den Rummel der Publicity. Um so erfreulicher ist es, daß Dr. Curt Schweicher seinem Museum Schloß Morsbroich (Leverkusen) die erste deutsche Kollektivausstellung sichern konnte, die gleichzeitig auch die erste große Schau Dubuffets außerhalb Frankreichs ist.

Bei der Eröffnung seiner Schau äußerte sich Dubuffet über die Intentionen seiner Malerei: „Meine Malerei soll wie ein Theaterspiel ohne Requisiten sein . . . ich möchte malen mit Dingen, die nie zum Malen benutzt wurden . . . ich bin kein Spezialist, vielmehr ein passionierter Laie, der sich von den Dingen des Alltags inspirieren läßt, von all den Unscheinbarkeiten, die ihn gestern, heute oder morgen faszinieren . . ."

„Malen, mit Dingen, die nie zum Malen gebraucht wurden . . .", das zielt genau auf die Problemstellung hin, die Dubuffets Malerei bestimmt. Denn für Dubuffet gibt es keinen verbindlichen Kanon von „schön" und „häßlich". Ein Stück Kohlenasche kann ihn derart beschäftigen, daß er es in seine Bilder „einmontiert", und ist es dort am rechten Ort, steigert es die Bildwirkung, wandelt es sich zu einer neuen Realität, so ist es für ihn auch „schön".

Diese unvoreingenommene Haltung erinnert an den Deutschen Schwitters, an dessen Collagen und Reliefbilder. Während aber dieser, nachdem er einige Kompositionsschemata erprobt hatte, stilistisch stagnierte, erstaunt das Œuvre Dubuffets gerade durch seinen außerordentlichen Reichtum unterschiedlichster malerischer Möglichkeiten. Auch ist sein Verhältnis zu den Materialien ein freieres. Ließ Schwitters sich von zufälligen Arrangements anregen und gab ihnen malend nur einen letzten, übergreifenden Zusammenhalt, so unterwirft Dubuffet die Materie seinen kompositionellen Absichten. Daß er am Ende dann doch selbst der Überrumpelte ist, daß das Material sich selbständig macht und dem Bild seine eigenen Gesetze aufoktroyiert, ist ein anderes. Es ist die Folge einer aktiven Erforschung, nicht einer passiven Hingabe an die neuen Malelemente.

Dubuffet (Jahrgang 1901) kam erst als über Vierzigjähriger endgültig zur Malerei, vorausgegangen waren mehrfache, mutlos immer wieder abgebrochene Ansätze. Beginnend mit pastosen Bildern, in die er die Zeichnung vertiefend eingräbt, wendet er sich gegen Ende der vierziger Jahre immer mehr dem Experiment zu. Da werden der Farbe Holzspäne beigemischt, um die Oberfläche griffig zu machen, um den Graten Konsistenz zu geben, da wird Sand und anderes körniges Material beigemischt, um putzartige Strukturen zu gewinnen. Auch die Klebetechnik der Collagen greift Dubuffet auf, treibt sie jedoch gelegentlich zu derartiger Perfektion, daß die Bilder — „Assemblagen" — „überkomponiert" sind und allzu dekorativ wirken.

Das Motivliche wird für Dubuffet vollkommen irrelevant, da entstehen gleichzeitig „Porträts", abstrakte Figurationen, oder auch sich zu surrealen Traumgestalten verdichtende Formgespinste. Assoziative Titel, die in ihrem untergründigen Humor und ihrer Poesie gelegentlich an Klee erinnern („Das Gesicht — ein Garten", „Der Zufallshund", „Die kurvenreiche und schönschenkelige Kuh"), geben Deutungshinweise.

Dubuffet ist eine Schlüsselfigur der jüngsten Malerei, die Leverkusener Ausstellung läßt das ganz deutlich werden, und er hat, gerade weil er völlig undoktrinär malt, weil er nicht imitierbar ist, sehr vielen seiner jüngeren Kollegen entscheidende Anregungen vermittelt. — Eine Ausstellung, mit der das Museum Schloß Morsbroich, dessen Programm in seiner Zusammenstellung im letzten Winter nicht immer überzeugte, seine Position als eines der wichtigen Zentren für die Gegenwartskunst erneut festlegt.

Hannelore Schubert

„il miracolo" — die Gestaltung des Pferdes

Die Idee zu dieser Ausstellung geht auf den früheren, 1956 verstorbenen Leiter der Kunsthalle Baden-Baden, Erwin Heinrich, zurück. Sein Nachfolger, Dr. Dietrich Mahlow, hat sie mit jugendlicher Schwungkraft verwirklicht und dabei die Unterstützung deutscher und ausländischer Sammlungen und Sammler gefunden, besonders in der Schweiz, wo, wie erinnerlich, im Vorjahre eine Ausstellung „Pferd und Mensch" im Züricher Kunstgewerbemuseum stattgefunden hat.

Der Schwerpunkt der Baden-Badener Ausstellung lag auf der Kunst der Gegenwart, der in den unteren Räumen der Kunsthalle ein historisches, viele Jahrtausende umfassendes Resumée präludierte. In paläolithische Zeitferne wiesen Reproduktionen französischer und spanischer Höhlenmalerei. Schöne Beispiele aus der griechischen Antike kamen u. a. aus den Münchner Antike-Sammlungen. Der Lektythos aus Girganti, ins fünfte vorchristliche Jahrhundert datiert, ein besonders reizvolles und wertvolles Stück altgriechischer Keramik, ist eine Leihgabe des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe. Den prachtvollen Ton-Pferdekopf aus der Han-Zeit — 206 vor Chr. bis 220 nach Chr. — und zwei farbig glasierte Keramiken der Tang-Zeit 618 bis 907 nach Chr. — überließ die Pfälzische Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern der Kunsthalle. Afrikanische Originale stammten aus dem Lindenmuseum Stuttgart.

Das christliche Mittelalter wurde hauptsächlich durch Fotos und farbige Reproduktionen belegt, aber auch mit einem Original, einem Aquamanile aus dem Besitz des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt. Grafische Originalblätter u. a. von Dürer und Hans Baldung Grien dokumentierten das 16. Jahrhundert, während für das 17. Jahrhundert u. a. zwei prachtvolle Federzeichnungen von Rembrandt und ein die barocke Prunksucht bezeugender „Heiliger Georg" als Tafelaufsatz, eine Gold- und Silberarbeit aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, herangezogen wurden. Unter den Künstlern, die im 18. Jahrhundert für die Pferdedarstellung repräsentativ sind, durfte natürlich der schwäbische Meister Johann Elias Ridinger nicht fehlen.

Im 19. Jahrhundert drängte die Eisenbahn die Bedeutung des Pferdes im Leben des weißen Menschen bereits zurück, und gegen Ende des Jahrhunderts trat mit dem Automobil der stärkste Konkurrent des Pferdes in Erscheinung. Die malerisch bewegte Ölskizze zur „Gotthardpost" von dem Schweizer Tiermaler Rudolf Koller (1828—1905) erinnert noch an die romantische Postkutschenzeit. Aus Wien kam das Bronzemodell des Erzherzog-Karl-Denkmals auf dem Wiener Heldenplatz von Anton Fernkorn (1813—1878), ein charakteristisches Beispiel für das im historisierenden 19. Jahrhundert epidemisch sich ausbreitenden Reiterdenkmal.

Eine Brücke vom 19. zum 20. Jahrhundert schlägt hingegen Hans von Marées mit seinen Pferdezeichnungen in Rötel. Schloß Schleißheim bei München mit den von Conrad Fiedler gestifteten Werken des Hans von Marées war für Edwin Scharff die eigentliche Schule, der er mehr verdankte, als der Münchner Akademie. Scharffs „Denkmal der Pferde" überließ seine in Zürich verheiratete Tochter, zusammen mit der Gipsplakette „Zwei galoppierende Pferde" und dem Ölgemälde „Kreuzigung". Scharff steht in seinen Pferde- und Menschengestaltungen der klassischen Antike nahe, für ihn ist das Pferd Inbegriff adeliger Schönheit und

gebändigter Kraft, während es für Wassilij Kandinsky und Franz Marc ein mythisches und mystisches Symbol war. Von der Städt. Galerie in München erhielt die Kunsthalle Kandinskys Farbholzschnitt zum Almanach „Der blaue Reiter" und vom Folkwang-Museum in Essen Franz Marcs Ölbild „Das blaue Pferd". Für den Stierkampf-Aficinado Picasso ist das Pferd Symbol der leidenden Kreatur. Als solches tritt es uns auch auf dem Bild von Alexander Camaro „Das Blinde Pferd" entgegen. Antik-Mythisches klingt noch einmal bei Braques „Helios" — Radierungen und bei Karl Rössings Stich „Pegasus" an.

Im 19. und 20. Jahrhundert fesselt den Künstler vor allem das Renn- und das Zirkuspferd. Der an den Folgen eines Sturzes vom Pferd früh verstorbene Géricault, der in seinen Anfängen noch dem heroischen Schlachtroß gehuldigt hatte, eroberte in seinem 1821 entstandenen Gemälde „Derby in Epsom" das Rennpferd für die Malerei. Seine Pferde strecken gleichzeitig die Vorder- und Hinterbeine — eine Bewegungsdarstellung, die, wie Momentfotografien galoppierender Pferde zeigen, durchaus unnaturalistisch ist, doch von ungemeiner Suggestivität. Auch Degas war ein Habitué der Rennplätze, aber auch ihm fiel es nicht ein, Rennpferde nach der Natur darzustellen. Vielmehr bediente er sich kleiner Holzpferdchen, denn, so sagte er: „Wie könnte man wirkliche Pferde, je nach Beleuchtung, die man haben will, zeichnen?" In der Kunsthalle war ein kleines Bronzepferd von ihm zu sehen. Bekanntlich hat sich Degas im Alter, als sein Augenlicht nachließ, als Plastiker betätigt.

Der junge Graf Henri Toulouse-Lautrec wetteiferte mit Degas in der Darstellung des Rennpferdes, das seinem Geschmack für das Überzüchtete, Dekadente und Morbide entgegenkam, wie sein Aquarell „Jockey" zeigt. Auch in der Welt des Zirkus war Toulouse-Lautrec zuhause; die Sängerin Yvette Guilbert, die sein Stift unsterblich gemacht hatte, nannte seine Zirkuspferde „Rosse des Todes".

Die Maler der „Brücke", vor allem Erich Heckel und H. L. Kirchner, waren gleichfalls von den Schauspielen des Zirkus fasziniert, und Fernand Léger besuchte vor 1914 häufig in Gesellschaft seiner Freunde Cendrars, Jacob und Apollinaire den Zirkus Medrano, dem er in dem Lithographienzyklus „Cirque" ein Denkmal setzte.

Mit der Metallplastik „Das kleine Pferd" von Raymond Duchamp Villon zeigte die Ausstellung ein entwicklungsgeschichtlich bedeutsames Werk, das „eine neue Norm" im Einklang mit unserem Maschinenzeitalter geschaffen hat. Der naturalistische Organismus Pferd ist hier, wie Carola Giedion-Welcker schreibt, völlig erloschen vor der Hervorhebung des energetischen Prinzips.

Die humanistisch figurative Tradition, die der früh verstorbene Duchamp Villon in seinem Maschinenpferd aufgegeben hat, schwingt weiter im Werk Marino Marinis, dessen Plastiken, Bildern und Zeichnungen die Kunsthalle einen eigenen Saal eingeräumt hatte.

Marino Marini, am 27. Februar 1901 in Pistoia geboren, studierte Malerei und Bildhauerei an der Akademie in Florenz. Anfangs betätigte er sich fast ausschließlich als Grafiker und Maler. Immer wieder macht man die Beobachtung, daß moderne Bildhauer erst auf Umwegen — über die Malerei, manchmal auch über die Architektur — zur Bildhauerei gelangen, wie Scharff, Maillol, Gonzalez und andere mehr. Marini, der sich mehrmals in Paris aufgehalten hat, lebt seit 1921 in Mailand; er zieht diese amerikanisierte Industriestadt Norditaliens wegen ihrer zeitgenössischen Dynamik der Hauptstadt Rom vor, wo es für ihn zuviel künstlerische Vergangenheit gibt. — Marinis Heimat ist die Toskana, das Kerngebiet der Etrusker, zu deren Altertümern im Museo Archeologico zu Florenz es schon den Studierenden wie zu Relikten seiner Ahnen hingezogen hat. Vor dem Reiterstandbild Marc Aurels auf dem Capitol, dem großen Holzpferd in Padua und den Pferdebildern des Paolo Uccello fühlte er sich stark berührt. Die chinesische Skulptur ist für ihn eine der großen Quellen, und besonders die Pferde der Tang-Zeit haben es ihm angetan.

Unter den modernen Bildhauern waren für ihn Medardo Rosso, den die Futuristen sehr schätzten, der kluge Arturo Martini und natürlich die Franzosen Rodin und Maillol von einer gewissen, doch keineswegs grundlegenden Bedeutung. Seit 1936 wandelt er das Thema „Pferd und Mensch" als Plastiker und Maler immer wieder ab. Er begann mit dem ruhig stehenden „Cavaliere" und erreichte in dem raketenhaft aufsteigenden Pferd mit dem herabgeglittenen Reiter seiner grandiosen Bronze „Il Miracolo" den dramatischen Höhepunkt seines Schaffens. Warum „Il Miracolo", das Wunder? Haben wir es hier mit einer Säkularisierung des Saulus-Paulus-Wunders von Damaskus zu tun? Die Frage ist nicht ohne weiteres zu beantworten.

Neben dem überlebensgroßen „Miracolo" von 1953/54, das der Ausstellung ihren Namen gab, zeigte die Kunsthalle noch zwei weitere Fassungen des Themas aus den allerletzten Jahren. Der Bronzeguß der jüngsten Fassung (von 1957) ist mit Hammerschlägen zertrümmert, wie denn Marini sehr oft — aus anti-illusionistischen Absichten — die Oberfläche seiner Plastiken intensiv bearbeitet, sei es, daß er sie scheckig bemalt, sei es, daß er sie mit der Feile aufrauht oder mit Säure ätzt.

I. z.

Moderne Farbgraphik in Kaiserslautern

Es gibt kaum einen bedeutenden Maler oder Bildhauer der Moderne, der sich nicht der graphischen Verfahren bedient. Die graphischen Techniken — insbesondere die der farbigen Graphik — sind direkte Vermittler der künstlerischen Intention.

Die Schau der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern beweist, daß auch eine wenig spektakuläre Ausstellung von kleinen und kleinsten graphischen Blättern stärkste Wirkung erzielen kann. Freilich: es sind vorwiegend französische Künstler, die den „Schock des Epochenwechsels" (an dem viele unserer deutschen immer noch laborieren) längst hinter sich gelassen haben. Verstand und Farbphantasie sind in Harmonie zueinander gebracht; besonders bestechend bei jenen Meistern, bei denen der formale Grund als alleiniger Bildbestand übrig geblieben ist (z. B. bei Soulages). Bemerkenswert, wie der handwerkliche Sinn, Essenz aller Graphik, in alle Äste der druckgraphischen Künste treibt; es fehlt allerdings der Holzschnitt, der ein Anliegen der Deutschen ist. Viele von den vertretenen Künstlern haben geradezu eine Perfektion im Technischen erreicht (z. B. Erni und Clavé), die gelegentlich jedoch zu virtuos wirkt. Mit anderen Worten: von dem spannenden historischen Augenblick der Eroberung eines Stils kann in solchen Fällen nicht mehr die Rede sein. Manchmal ist auch die Auswahl nicht die beste, und hinter manchen Blättern (Wiederholungen von Bildmotiven) stehen ausgesprochen merkantile Antriebe.

Aus dem hier gezeigten kompletten „L'Oeuvre Graveé" und den Editionen der Galerien de France und La Hune (Paris) seien noch genannt: Dubuffet, Ernst, Etève, Friedlaender, Hartung, Le Moal, Mannessier, Richier, Severini und Zadkine, die mit vorzüglichen Proben vorgelegt werden.

K. F. Ertel

Josef Hegenbarths Shakespeare



23 Gloster
Ich nun, in dieser schlaffen Friedenszeit,
Weiß keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
Als meinen Schatten in der Sonne spähn
Und meine eigne Mißgestalt erörtern.

Die großen Werke der Weltliteratur, die sich Josef Hegenbarth zum Illustrieren ausgesucht hat, Reineke Fuchs, Gullivers Reisen, Don Quichote, Tartarin von Tarascon, die Toten Seelen, die wunderbaren Reisen des Freiherrn von Münchhausen, haben alle etwas Gemeinsames in ihrer Leidenschaft und Bewegtheit, ihrer Dämonie und ihrem Spaß. Das Schöne und Gute allein reizen den Zeichner nicht, immer muß auch die andere Seite des Menschenlebens dabei sein: Angst und Verhängnis, aber auch Lachlust, Verkleidung und Spott. Bei Shakespeare ist das alles zu finden, und Hegenbarth drückt es auf seine Weise aus, mit grobem Federstrich, kühner Verkürzung, vehementer Linienführung, die oft am unteren Bildrande ansetzt und überraschend steil nach oben verläuft. Da Hegenbarth nicht nacherzählt, auch keine Auswahl der dramatischen Höhepunkte, sondern nur das ihm Wesentliche der Dichtung wiedergibt, ist dieser Shakespeare sein Shakespeare, und so stark bringt er ihn uns vor Augen, daß wir gar nicht mehr fragen, ob es auch unserer ist, — nur auf diese Weise sind ja Illustrationen erträglich, daß nämlich ein stärkeres Vorstellungsbild das eigene aus dem Felde schlägt.

Dem neuen, von Wolfgang Balzer vorgelegten Band ist der Text nicht beigegeben, in Erläuterungen nur und Zitaten ruft der Herausgeber klug und geschickt die Erinnerung zurück. Jedes der fünf Theaterstücke hat, auch in der Zeichnung, sein eigenes Gesicht, bei jedem scheint etwas besonderes hervorgehoben. In „Der Widerspenstigen Zähmung" ist dieses Besondere die Bewegung, — und hat man die Komödie nicht so auch im Gedächtnis, als einen einzigen Wirbel, von der Streitlust, der Lachlust und dem Zorn aller Beteiligten erregt? Da sind die ersten Blätter, dem Vorspiel gewidmet, noch Erzählung, auf der vierten Zeichnung aber fängt es dann schon an, kein ruhiges Herüberreichen vertauschter Kleidung, sondern Ausziehen, Fortschleudern, Heranreißen, alles zu gleicher Zeit. Wenn Petruchio, dieser grobe, fette Bursche, seinen Diener beim Kragen packt und wegschleift, meint man die grobe Stimme poltern, den Mißhandelten jammern zu hören, die dem Musiklehrer vom zornigen Käthchen auf den Kopf geschlagene Laute spürt man dröhnend und scheppernd als Kragen um den eigenen Hals. Auf dem zehnten Blatt hat man dann beide vor sich, den unerschrockenen und unerbittlichen Liebhaber, wie er sich andrängt mit gefährlichem Lächeln, und Caterina, fast zu alt, zu böse, in zorniger Abwehr verkrampft. Wie es dann weitergeht mit dem gestohlenen Kuß, dem Triumphtanz, dem Schmatz in der Kirche, den Abenteuern auf der Reise und dem stürmischen jungen Eheleben, das ist, nur wenig aufgehalten von den schwächeren Darstellungen der Nebenhandlung, eine einzige vehemente Bewegung, von den heftigsten Temperamenten erregt und am Ende zur Ruhe gebracht, wie nach den Gesetzen der Natur ein Sturm sich legt.

10 Petruchio
Ich ward geboren,
dich zu zähmen, Kätchen



74 Titania
Weckt mich von meinem Blumenbeet
ein Engel?



Auf das Wesentliche der Gestaltung des Königsdramas Richard III. weist schon die Titelvignette des Buches hin, der Gefesselte, der Richards Züge trägt und der in den eigenen verkrüppelten Leib, in die eigene grausame Wesensart heillos eingeschlossen erscheint. So zeigt sich dann auch Gloster schon im ersten Bild, dem Blatt 23, wie er mit zurückgelegtem Kopf hämisch grinsend die Mißgestalt seines Schattens erspäht. So zeigt er sich immer wieder, der „giftgeschwollene Molch", der glattzüngig immer Überlegene, vor dem alle Gegenspieler in machtlosem Schrecken erstarren. Auf dem großartigen Blatt 30 heckt er seine Pläne aus, der Schurke, wie er im Buche steht, aber eben wie er bei Shakespeare steht, der unglückliche Gefesselte, den nur die böseste Luft noch trunken machen kann, so freudetrunken wie er in der Szene mit dem König Eduard, so triumphierend, wie er auf dem Blatt 43 erscheint. Es gibt viele Zeichnungen, auf denen Richard nicht vorkommt, aber sein böser Geist ist auch dort überall, in den Massenszenen, in der Ansicht des finsteren Towers, in der Darstellung der schlafenden Kinder, der ohnmächtig empörten Frauen. Seine eigene Todesangst ist auch gegenwärtig, die Geister, einzeln über dem Haupt des Schäfers und in unabsehbarem Zug zwischen den Zelten herandrängend, — mit der Übergabe der geschändeten Krone an Richmond wird der Zyklus geschlossen, den doch eigentlich das Blatt mit dem nächtlich verstörten, dem Untergang geweihten Heerhaufen schon beschließt.

Eine Charakterstudie von unerhörter Kraft, — man sollte da nicht sofort weiterblättern und tut es doch, und ist gleich in der aus Derbem und Zartem gemischten Welt des Sommernachtstraumes, einer völlig anderen Welt. Die zahlreichen Möglichkeiten, die Shakespeare hatte, fehlen auch seinem Illustrator nicht. Theaterspielende Handwerker, Elfen und Kobolde, Liebeszorn und Liebesverwirrung, da ist der Spaßmacher in Hegenbarth in seinem Element, auch der Phantast, der eine ganze Fabelwelt in Windeseile hinkritzeln, einen Elfenzug mit leichtester Hand in einen Mondstrahl bannen kann. Die derben Volkstypen, die sich auf dem Blatt 33 anschreien, die Elfenkönigin Titania, die in holdester Anmut auf dem Knie des verliebten Esels schwebt, der froschartige, knollennasige Droll, der den Wanderer schreckt, Schnock im Löwenfell, die Handwerker von gespenstisch durch die Luft rasenden Tieren gejagt und am Ende, nach den Schauspielszenen noch einmal der phantastische Reigen der Insekten, Molche, Blumen und Schmetterlinge um das schwerelose Elfenkönigspaar, — auch da die lebhafteste Einfühlung in den Geist der Dichtung und die kühnste und sicherste Art der Wiedergabe, der Federstrich von unbändigem Temperament und tänzerischer Musikalität beherrscht.

Zu dem Trauerspiel Macbeth zeichnet Hegenbarth zuerst die Hexen, die bei ihm charakteristischerweise nicht zahnlos mur-

94 König Duncan
Höchst edle Wirtin,
wir sind zur Nacht Eu'r Gast



120 Prospero
Ach, schönes Luftbild!
Schmucker Ariel,
Hör insgeheim!



melnde und verwünschende Greisinnen, sondern nackte, äußerst üppige Frauen sind. Dann, als eigene Erfindung, den großartigen Fackelzug die nächtliche Schloßtreppe hinauf, dann die Schrekkensszenen der Mordnacht, später, nach der Ermordung Bancos, dessen Geistererscheinung mit dem kleinen Beil, das dem Toten im nackten Schädel steckt. Macbeth als Person wirkt theatralischer, weniger von innen heraus überzeugend als Richard III., dafür herrscht wieder die Stimmung von Dämonie und Verhängnis auf nahezu jedem Blatt, nicht nur in den Hexenszenen, auch in den nächtlichen Landschaften, in jeder Gebärde der handelnden und leidenden Personen. Der Schrecken geht um und die Geister gehen um, Angst steht in aller Augen, die Mörder sind, wie die Opfer, Gezeichnete, — alle Gestalten, ob sie, wie die der Lady Macbeth, der freie Raum des leeren Blattes, oder wie die des Macbeth an der königlichen Tafel der Bühnenraum umgibt, werden in ihrer Schutzlosigkeit ergreifend zum Ausdruck gebracht.

Mit den Zeichnungen zum „Sturm" glaubt man aus der schweren dumpfen Luft der Königsdramen zurückzukehren in die heitere Verspieltheit des Sommernachtstraumes und tut es doch nicht, so wenig wie der „Sturm" selber eine Variation dieses festlichen Hochzeitsspieles ist. Schon bei Shakespeare geht das Satyrspiel in die Tragödie ein, ist die Komödie tragisch überschattet, trägt das unterirdische Zauberwesen Züge echter Dämonie. In Hegenbarths Zeichnungen zum „Sturm" tritt das alles noch einmal zutage, vor allem in der großen Gestalt des Prospero, der zuerst, etwa auf den Blättern 120 und 121, mit den hochfahrenden Gebärden des mächtigen Zauberers und zuletzt, seines phantastischen Mantels entkleidet, in der Demut des Christen erscheint. Hier ist auch einmal ein Liebespaar dargestellt, auf Blatt 126, Ferdinand und Miranda, nicht streitend und hadernd wie die Paare in der Widerspenstigen Zähmung oder im Sommernachtstraum, sondern in drängender, glitzernder Verliebtheit, die zu dem bei Shakespeare so ehrerbietigen Werben Ferdinands wenig passen will. Die Hexenbrut, besonders der vierschrötige, tierköpfige Caliban, tritt oft und mit erschreckender Penetranz in Erscheinung, neben ihr bleiben die tanzenden Lichtwesen konventioneller, der geflügelte Ariel blaß, ausgenommen die einzigartige Szene, wo er, in der Gestalt einer Harpye auf der gedeckten Tafel tanzend, als dunkler Mahner sich zeigt. So treten auch in diesen, von Hegenbarth zuletzt geschaffenen Shakespeare-Zeichnungen, einander in der glücklichsten Weise die Waage haltend, Eigenwilligkeit und Anpassungsfähigkeit des Künstlers zutage, eines Mannes von dreiundsiebzig Jahren, dessen Temperament unerhört anmutet und dem man die Weiterführung des begonnenen Werkes wohl zutrauen darf.

Marie Luise Kaschnitz

Rudolf Zeitler: **Klassizismus und Utopia,** Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorwaldsen, Koch. Stockholm.

Das vorliegende Werk ist als fünfter Band einer Reihe kunstgeschichtliche Studien erschienen, die die Universität Upsala herausgibt. Die Arbeit ist der Nachdruck einer schwedischen Dissertation, einer der schwierigsten des Kontinents, in deutscher Sprache. Sie besitzt hohes Niveau, ist nicht einer der obligaten Untersuchungen über ein kunsthistorisches Sonderthema, sondern darüberhinausgehend eine Erörterung über das, was der Verfasser als „klassizistische Struktur" bezeichnet; nachgewiesen wird diese an konkreten Kunstwerken, an Kunsttheorien, literarischen Beispielen und philosophischen Texten.

Eine erste Analyse gilt den Begriffen der „Utopie" und des „Sublimen". Beide werden als primäre Charakteristiken der Zeit von 1750—1800 herangezogen. Etwas befremdend ist allerdings, daß die Vorstellung der „Utopia", des Wunschlandes, bereits als innerlich gegensätzlich angesprochen wird; es wird nicht deutlich genug, daß Wunschvorstellungen erst auf dem Hintergrund der mit ihnen konfrontierten Realität widersprüchlich werden. Eine ähnliche Verfärbung erfährt das „Sublime", das für Zeitler nicht nur das Erhabene, sondern das Erhaben-Grausige bedeutet. Verständlich wird eine solche Verfärbung aus Zeitlers Tendenz, die klassizistische Kunst als „antithetisch" nachzuweisen. Ohne Zweifel gibt er damit ein wichtiges Kriterium zur Beschreibung der klassizistischen Kunst. Die einzelnen Interpretationen zu den bedeutendsten Künstlern des Klassizismus arbeiten klar heraus, wie antithetisch dieser sowohl in seiner formalen Erscheinung als auch in seiner Bedeutung ist. In der Deduktion dieser Antithetik spürt man allerdings oft zu sehr das vorgefaßte Ergebnis der Untersuchung.

Auch in der Anwendung auf die Literatur und Kunsttheorie bzw. Aesthetik — die beide nicht gesondert behandelt werden — spürt man diese Tendenz. So werden literarische Texte, die lediglich die bildhafte Vorlage für Plastiken und Malereien abgeben, zu unabhängig von den Werken der bildenden Kunst enstandenen Zeugnissen. Eine bloß historische Beziehung wird so zu einer geistesgeschichtlichen generalisiert. Wichtig sind auch die Hinweise auf die parallellaufenden Tendenzen von Kunstproduktion und Kunsttheorie. Nur fallen nicht alle Kunsttheorien und Ästhetiken unter die Thematik des „Antithetischen" — Zeitler läßt wichtige Theoretiker — wie Lessing, Kant, Hamann —, die sich entschieden gegensätzlich äußerten, außer acht und gewinnt so ein einheitlicheres Bild, das eben wegen seiner zu großen Stimmigkeit nicht ganz überzeugt.

Sehr aufschlußreich ist das kleine Kapitel über das neue Zeiterleben in der Dichtung um 1800. Es erinnert an Emil Staigers „Zeit als Einbildungskraft des Dichters", die dieser im Anschluß an Husserls „Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins" verfaßte. Zeitlers Anwendung dieser Texte gewinnt um so mehr an Bedeutung, als dadurch überhaupt eine generell neue Phase der Kunst bestimmt wird. Dem Zeiterlebnis des Barock, Zeit als vorausschauende Planung und beabsichtigte Aktion, wird das Zeiterlebnis der Phase um 1800, Zeit als Erinnerung, gegenübergestellt. Es werden somit Orientierung an Realität und vitalen Ereignissen und Orientierung an reinen Bewußtseinsphänomenen gegenübergestellt. Die Antithetik Zeitlers zeigt sich auch hier wieder. Die Problematik der Zeit um 1800 wird endlich auf den entscheidenden Widerspruch, den zwischen Realität und Bewußtsein, reduziert. Unbeschadet aller Kritik im einzelnen gewinnen auf diesem Hintergrund Zeitlers Thesen in vielen Details wieder an Gewicht.

Leider scheint Zeitlers glänzender literarischer Stil nicht ein ebenso sicheres Urteil über bildende Kunst zu entsprechen, denn viele Werke, die wir heute unter die „Rubrik" Kitsch zu fassen geneigt sind, werden von ihm ohne Skepsis zur großen Kunst gerechnet, wie überhaupt das in diesem Zusammenhang naheliegende Problem des Kitsches nicht angegangen wird. Zeitlers Arbeit dürfte trotz allem viel Anregendes bieten, ist sie doch einer der wenigen Versuche, Phänomene der bildenden Kunst umfassend auf einem weiteren Hintergrund zu sehen.

Heinz Spielmann

Serge Roche: **Miroirs,** Galeries et Cabinets de glaces. Deux cent quatre-vingt-quatorze photographies de Pierre Devinoy. 1956 Paul Hartmann Éditeur, 11 rue Cujas, Paris (Ve)

Der Spiegel als Kunstwerk: das heißt soviel wie der Spiegelrahmen in seiner künstlerischen Funktion. Was er umrahmt, das Spiegelglas selbst, ist entweder leer bzw. mit Zufallsreflexen erfüllt, die kein Auge beachtet, oder es spricht als bewußt herbeigeführtes Spiegelbild nur zu dem, der sich betrachtend davor stellt — und nur solange er dies tut. In diesem Augenblick kann der Spiegelrahmen, so wie ihn die alten Maler gern dargestellt haben, für den Hineinblickenden sich der Aufgabe eines Gemälderahmens nähern.

Der Bilderrahmen hat seinen festen, unveränderlichen Mittelpunkt, dem er dienen, den er „hervorheben" soll — ohne ihn zu erdrücken. Die Spiegelfassung dagegen darf zum Selbstzweck werden, denn die von ihr umrahmte Mitte ist flüchtig und wechselnd. Diese Mitte kann keine bestimmte Anpassung verlangen, außer daß der Rahmen durch seine allgemeine Schönheit, seinen allgemeinen Prunk überhaupt jeder Person schmeichelt, die darin ihr Abbild sucht.

So neigt der Spiegelrahmen — vom kleinen Hand- und Standspiegel über den Wandspiegel bis zur Spiegelwand des 18. Jahrhunderts — ganz von selbst zu einem extremen Luxurieren der Form. Mangels eines Zentrums wird er gewissermaßen exzentrisch bestimmt, indem er sich den ihn umgebenden Raum- und Möbelformen stilistisch anpaßt, ja diese noch zu überbieten trachtet — wozu ihm auch das eigentümlich Zauberhafte und Bezaubernde, was uns in der Spiegelfunktion als schmeichelnder Reflex oder auch als magisches Fascinans anspricht, ein besonderes Recht zu geben scheint.

Der Bilderrahmen — so sollte man theoretisch meinen — kann nie so sehr zum Selbstzweck werden wie sein Zwillingsbruder mit der leeren Mitte. In der Praxis freilich läßt sich aus dem Gegensatz der Bestimmungen kein tatsächlicher und durchgehender Unterschied herleiten. Vielleicht kann man behaupten, daß bis zu einem gewissen Grad der Spiegelrahmen es gewesen ist, der mit seinem oft allzu aufwendigen Prunk die rahmende Fassung der Bilder an ihrer eigenen zweck- und stilgemäßen Entwicklung gehindert, daß er diese (wenigstens im Barock) in seinen dekorativen Strudel mit hineingerissen hat, obgleich darunter seine eigentliche Bestimmung leiden mußte.

Serge Roche, der Textbearbeiter zu dem uns vorliegenden opulenten Bilderwerk, bemerkt in seiner Einleitung, daß er vor mehr als 25 Jahren bereits eine klassifizierende Monographie des Bilderrahmens geschrieben hat. Gewissermaßen als Parallelstudie hat er uns jetzt einen Überblick über den Spiegel als Werk der angewandten Kunst geliefert, eine Art von Phänomenologie seiner so verschiedenen Spezialformen, wozu ihm Pierre Devinoy, hervorragender Spezialist der Museumsaufnahme, ein ebenso umfassendes wie kostbares Anschauungsmaterial, vor allem aus Sammlungen, Palästen und Schlössern Europas, geliefert hat. Die klug ausgewählten Stichproben aus der griechischen und etruskischen Antike, aus dem gesamten Orient und dem christlichen Mittelalter bilden nur das Vorspiel. Ihm folgt eine ganze Symphonie von Prachtstücken aus der eigentlichen Blütezeit, aus jenen großen Jahrhunderten, da das Spiegelgerät zu einem dekorativen Bestandteil der Wand wurde und schließlich in einem letzten großartigen crescendo die ganze Wand selbst zur Spiegelfläche umschuf.

Das Bildmaterial und der begleitende Text wenigstens für die Periode seit der Renaissance ist nach Ländern geordnet. Stolze Aufnahmen folgen sich da aus Frankreich und den Niederlanden, aus Deutschland, Großbritannien und Italien, endlich aus Spanien und Portugal. Damit tritt der universell-historische Gesichtspunkt, der die Entwicklung des Spiegels zuletzt auch der allgemeinen Geistesgeschichte verbindet, vor dem einer mehr inventarisierenden Bestandaufnahme zurück. Eine solche Arbeit ist bis jetzt für den Spiegel in seinen verschiedenen Gattungen zusammenfassend noch kaum versucht worden. Sie bedeutet — zumal bei der imponierenden Sachkunde in ihrer Durchführung — nicht Geringes. Dies um so weniger, als der literarisch hochkultivierte Autor seine beschreibenden Aufzählungen immer wieder durch kostbare Zitate aus dem Reich der französischen Literatur aufzulockern versteht. Ist doch der Spiegel — und nicht nur in Frankreich — nicht ohne tiefen Grund von jeher eine Lieblingsmetapher, ein Hauptsymbol der Dichter und der Weisen gewesen.

G. F. Hartlaub

Dr. Siegfried Fliedner: **Die alte St. Ansgarii-Kirche zu Bremen.** Verlag der St. Ansgarii-Gemeinde, Bremen 1957. 60 Textseiten, 47 Abb.

Anläßlich der Einweihung der neuen Ansgarii-Kirche erschien diese fleißige kunstgeschichtliche Arbeit von Fliedner, in der die Sonderheiten der im letzten Krieg zerstörten mittelalterlichen Kirche rekonstruiert werden. Zahlreiche Kunstwerke von Rang, die diese Kirche besaß, sind erhalten geblieben. Fliedner verweist in seiner Schrift, die er durch gute Bildwiedergaben bereichert, auf die stilistischen Zusammenhänge zwischen dem Mindener Lettner und dem „Paderborner Paradies", da der Meister des Mindener Lettners in der Ansgarii-Kirche die Grabfigur des Arnd von Gröpelingen schuf. Fliedner steht auf dem Standpunkt, daß die Fäden der künstlerischen Beziehungen offenbar über Münster laufen. Außerdem werden bisher unbekannte Frühwerke von Ludwig Münstermann festgestellt.

fhs

Joachim Berthold, ein Bildhauer unserer Zeit. Geleitwort von Heinz Leitermann. Gurlitt-Verlag, München - Linz - Berlin, 1957. 25 Textseiten, 30 Abb., Preis kart. 9,80 DM.

Das Werk des 1917 in Eisenach geborenen Joachim Berthold wird hier von Freundeshand aufgezeigt und durch Wiedergabe von dreißig Arbeiten dem Beschauer zur Diskussion gestellt. Die durchweg figürlichen Plastiken sind im Textteil durch Wiedergabe einiger Zeichnungen glücklich ergänzt. Wackerle war Bertholds Lehrer, man spürt in vielen Arbeiten Bertholds diese Bindung doch verstand er, Wackerles prägnanten Stil in seine eigene Sprache umzuformen. Mag das auch nicht immer völlig gelungen sein, so erscheinen doch die meisten Arbeiten als durchaus eigen geformt. Dabei finden sich freilich auch Anklänge an Lehmbruck, seltener an Barlach. Im ganzen ein Werk, das wohl wert erscheint, in Buchform einem breiteren Kreis bekannt zu werden.

fhs

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Der Maler und Zeichner Heinrich Hönich starb mit 83 Jahren in Gstadt am Chiemsee.

Der Maler und Bildhauer Theodor Traeger, früher Lehrer an der Kasseler Kunstakademie, starb 79jährig in Kassel.

Personalia

Der Maler Max Ackermann wird am 6. Oktober d. J. 70 Jahre alt.

Der Tiermaler Erwin Aichele, der in Eutingen bei Pforzheim lebt, feiert am 7. Oktober seinen 70. Geburtstag. Aichele war bis vor 5 Jahren Lehrer an der Kunst- und Werkschule Pforzheim und vorher über ein Jahrzehnt Professor an der Karlsruher Kunstakademie.

August Hoff, dem Leiter der Kölner Werkschulen, ist anläßlich seines 65. Geburtstages das Große Bundesverdienstkreuz verliehen worden.

Neuer Generalsekretär der Biennale in Venedig wurde Prof. Dell'Acqua, Leiter der Mailänder Galerien, nachdem die 10jährige Amtszeit des bisherigen Generalsekretärs Prof. Rodolfo Pallucchini bereits am 31. Dezember 1956 abgelaufen war. Mit der Organisation der Biennale 1958 ist bereits begonnen worden.

Otto Dix wurde anläßlich seines Besuches der Ausstellung seiner Werke in Dresden zum Ehrensenator der Dresdener Hochschule für Bildende Künste ernannt.

Preise

Der italienische Maler Giorgio Morandi erhielt den Preis der Biennale Sao Paulo in Höhe von über 3000 Dollar.

Den hessischen Staatspreis für das deutsche Kunsthandwerk hat in diesem Jahr der Keramiker Rolf Weber aus Kassel-Simmershausen erhalten. Der Preis, der für den besten auf der Frankfurter Herbstmesse ausstellenden Kunsthandwerker bestimmt ist, wurde zum siebenten Male durch den hessischen Minister für Arbeit, Wirtschaft und Verkehr verliehen.

Karl Hartung und Fritz Winter haben den ersten Preis im Bildhauer- und Maler-Wettbewerb erhalten, der im März dieses Jahres innerhalb der Interbau ausgeschrieben worden war. Gegenstand des Wettbewerbs unter den Bildhauern war ein Entwurf für eine vier Meter hohe Plastik, die auf dem Berliner Hansaplatz, dem Herzstück der Interbau, aufgestellt werden soll. Gegenstand des Wettbewerbes unter den Malern war die Gestaltung eines Mosaiks für die Außenwand des südlichen Eingangs zum U-Bahnhof Hansaplatz.

Allgemeines

Die Le Corbusier-Ausstellung, die augenblicklich in Berlin, ab 4. Oktober im Münchener Haus der Kunst, später in Den Haag und Wien zu sehen ist, wird vom 1. Februar bis 31. März 1958 in Krefeld, Museum Haus Lange, gezeigt.

An Oskar Kokoschkas „Schule des Sehens" auf Hohensalzburg, die in diesem Jahr von 200 Studenten der verschiedensten Länder besucht war, wurden aus der Kokoschka-Stiftung der Stadt Salzburg drei erste Preise von je 5000 Schilling, sieben zweite Preise von je 1000 Schilling und eine Anzahl dritte Preise und ehrenvolle Anerkennungen vergeben. Die ersten Preise erhielten ein Kanadier, ein Deutscher und eine Deutsche, die zweiten Preise Teilnehmer aus Österreich, Deutschland, Holland, Italien und den Vereinigten Staaten. np.

Eine Jubiläumsausstellung der sowjetrussischen Kunst wird in Moskau zum vierzigjährigen Jubiläum der Revolution vorbereitet. Sie soll im kommenden November eröffnet werden und die besten Werke des sogenannten sozialistischen Realismus vereinigen. Nach der „Prawda" wird sie die sowjetische Überlegenheit gegenüber den unter „ungesunden Einflüssen der bürgerlichen Mentalität stehenden formalistischen, ästhetizistischen, naturalistischen, abstrakten und anderen Tendenzen" erweisen. Gegenstand der Ausstellung wird vor allem die Revolution bilden, von den Künstlern unter den verschiedensten Gesichtspunkten dargestellt. Im Mittelpunkt wird Lenin und sein Wirken stehen, dazu Porträts der revolutionären Führer, Darstellungen der großen technischen Anlagen, des Lebens der Arbeiter und Bauern. Doch werden auch Landschaften und Stilleben nicht fehlen. In der Ukraine allein sollen gegenwärtig 300 Künstler für die Ausstellung arbeiten, doch klagt man nach dem Bericht eines französischen Korrespondenten über Mangel an Leinwand, Farben und dergleichen, da die Verteilung sehr ungleichmäßig erfolgt sein soll. np.

Eine Adolph-Menzel-Ausstellung in der „Eremitage" in Leningrad wurde von mehr als 60 000 Personen besucht.

Eine Kapelle über dem Grabe van Goghs auf dem Friedhof von Auvers-sur-Oise will die van Gogh-Gesellschaft errichten lassen.

Ein Gemälde von Rubens hat ein Kunsthändler in Apeldoorn für 100 000 Gulden (etwa 115 000 Mark) gekauft. Das Bild hatte in Tüchern eingewickelt bei einem Einwohner in Winterswijk bei Apeldoorn auf dem Dachboden gelegen. Der Besitzer wußte nicht, was er mit dem Bild anfangen sollte. Das 115×90 cm große Gemälde stellt eine Madonna mit Kind dar. Die Echtheit des Bildes, für das die erste Frau von Rubens, Isabella Brandt, Modell gestanden hat, ist inzwischen bestätigt worden. Das Bild scheint aus deutschem Besitz zu stammen und als Teil einer Erbschaft vermacht worden zu sein.

Dr. Ekkehard Gerstenberg, Rechtsanwalt in München, teilt im Nachtrag zu der in Heft 1/XI veröffentlichten Notiz über das Bundesentschädigungsgesetz mit, daß die Frist zur Anmeldung von Entschädigungsansprüchen der im 3. Reich als „entartet" verfolgten Künstler vom 1. 10. 1957 auf den 1. April 1958 verlängert worden ist.

Zum 200. Geburtstag Antonio Canovas wird am 15. September eine Ausstellung in Treviso eröffnet. Sie enthält Originale und Entwürfe, Stiche der Zeit, umfangreiche photographische Wiedergaben der wichtigsten Werke, ferner unveröffentlichte Dokumente. Zu der Ausstellung haben auch private Sammler und ausländische Sammlungen beigetragen. np.

Das Gedächtnis Andre del Castagnos, der am 19. August 1457 starb, wurde in Castagno bei Florenz und San Godenzo gefeiert. Eine Ausstellung dokumentierte sein Leben und Werk. Am Hause del Castagnos wurde ein Gedenkstein errichtet. np.

Das Internationale Auschwitz-Komitee hat, wie wir bereits mitteilten, einen Wettbewerb für die Errichtung eines Mahnmals ausgeschrieben. Die Bedingungen sind erhältlich bei Kassies, Amsterdam, Klizersgracht 609.

Das Kunstgutlager Schloß Celle wird voraussichtlich am 31. März 1958 aufgelöst sein. Dies teilte der Direktor des Kunstgutlagers, Dr. Lothar Pretzell, mit. Die Unterschrift von Bundespräsident Theodor Heuss, durch die die Stiftung „Preußischer Kunstbesitz" Rechtskraft erhielt, veränderte die Situation für das Kunstgutlager Celle kaum noch, da die Rücktransporte nach Berlin bereits seit drei Jahren im Gange sind. Über 5000 Kisten mit Beständen vorwiegend aus Berliner Staatlichen Museen waren aus Bergwerkstollen und Luftschutzkellern nach dem Zusammenbruch geborgen, im Celler Schloß untergebracht und dort von Wissenschaftlern gesichtet, registriert und vor allem restauriert worden, da Tausende von Kunstwerken unter Feuchtigkeit gelitten hatten.

Dem hunderttausendsten Besucher der Alten Pinakothek in München seit ihrer Wiedereröffnung am 6. Juni 1957, einem Gießener Schüler, der mit dem Fahrrad reiste, überreichte Generaldirektor Buchner ein großes, mit farbigen Abbildungen illustriertes Werk über die Pinakothek.

Hermann Blumenthals Bronzefigur des sitzenden Jünglings ist vom Busch-Reisinger-Museum der Harvard University, Cambridge, Mass., angekauft worden.

Im Lübecker Behn-Haus ist die Ausstellung „Ars viva 57" des Kulturkreises des Bundesverbandes der deutschen Industrie mit Arbeiten der Stipendiaten, der Museumsspende 1957 und der Sammlung „Deutsche Aquarelle und Zeichnungen seit 1900" eröffnet worden. Die Ausstellung kam anläßlich der 6. Ordentlichen Mitgliederversammlung des Bundesverbandes nach der Hansestadt und wird bis zum 6. Oktober gezeigt. Die Sammlung „Deutsche Aquarelle und Zeichnungen seit 1900" soll anschließend in Industriebetrieben ausgestellt werden.

Ausstellungen

Aachen

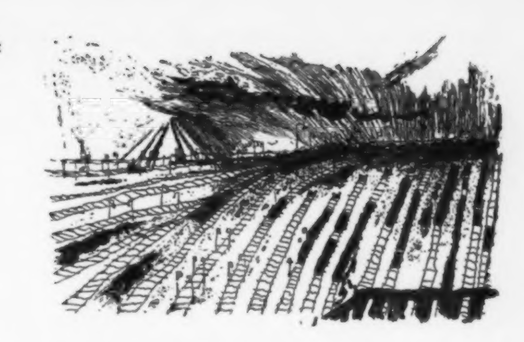
Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: Oktober „Eberhard Schlotter, Malerei und Grafik".

Berlin-Charlottenburg

Kunstkabinett Elfriede Wirnitzer, Fasanenstr. 11: 16. 9.—12. 10. „Max Ernst, Histoire naturelle, Originalzeichnungen".

Wasmuth, Hardenbergstr. 9a: 18. 9.—16.10. „Kurt Lambert, Neue Ölbilder, Aquarelle, Grafik".

G. Heydebreck



Berlin-Tempelhof
National-Galerie: Oktober „Deutsche Landschaftsmalerei, 1800—1914".
Meta Nierendorf, Manfred-von-Richthofen-Str. 14: 16. 9.—16. 11. „Emil Nolde, Aquarelle und Grafik".

Bremen
Paula-Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 5. 10. bis 13. 11. „Paula Becker-Modersohn, Gedächtnisausstellung anläßlich ihres 50jährigen Todestages am 20. 11.".
Kunsthalle, Am Wall 207: 10. 10.—7.11. „Herbert Leupin-Plakate".

Darmstadt
Hessisches Landesmuseum, Friedensplatz 1: 22. 7. bis 3. 11. „Alexander Archipenko, zum 70. Geburtstag. Aus dem Besitz des Hess. Landesmuseums".

Dortmund
Museum am Ostwall: 29. 9.—27. 10. „Fernand Léger".

Duisburg
Städt. Kunstmuseum, Mülheimer Str. 39: 7. 9.—6. 10. „Gustave Singier, Paris". 12. 10.—10. 11. „Alexander Camaro, Berlin".

Düren
Leopold-Hoesch-Museum: 8. 9.—6. 10. „Die Anzeige". Zusammengestellt von der Gruppe Köln des Bundes Deutscher Gebrauchsgrafik.

Düsseldorf
C. G. Boerner, Kasernenstr. 13 I: 24. 9.—20. 10. Holzschnitte alter und neuerer Meister. Ausgewählte Grafik von Canaletto, Piranesi, Tiepolo".
Galerie 22, Kaiserstr. 22: Oktober „Hoehme".
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: 9. 9.—5. 10. „Jaroslav Serpan, Paris".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42 I: Oktober „Bildhauer-Meisterwerke".

Frankfurt/Main
Zimmergalerie Franck, Vilbeler Str. 29: 12. 9.—8. 10. „Kees van Bohemen".
Frankfurter Kunstkabinett, Börsenplatz 13—15: 4. 9. bis 5. 10. „Reich an der Stolpe". 8. 10.—2. 11. „Fritz und Inge Vahle, Wandteppiche und Grafik. Helmut Brinckmann, Plastiken".
Städelsches Kunstinstitut: 14. 9.—20. 10. „Farbige Grafik 1957".
Göppinger Galerie, Berliner Str. 27: Oktober „13 Designer um Göppinger Plastics".

Hamburg
Galerie zwo 4, Mittelweg: 6. 9.—11. 10. „Junge Gruppe Worpswede".
Bücherhalle Winterhude Wasserturm Stadtpark: 16. 10.—31. 11. „Gerhard M. Schmidt, Eitempera und Grafik".
Helmut van der Höh, Große Bleichen 5: 3. 10. bis 30. 10. „Werner Reichhold, Hamburg, Plastik und Zeichnung".

Hannover
Kestner-Gesellschaft: 14. 9.—13. 10. „Farbige Grafik 1957".

Heidelberg
Heidelberger Kunstverein, Hauptstr. 97: 29. 9. bis 27. 10. „Josef Hegenbarth, Dresden, Gemälde und Grafik".

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt: 17. 9.—13. 10. „Lovis Corinth".

Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 29. 9.—20. 10. „Bruno Krauskopf, Malerei und Grafik. Albert Hammel, Aquarelle und Zeichnungen".
Galerie Gallwitz, Karl-Friedrich-Str. 26, am Rondelplatz: 30. 8.—30. 9. „Eröffnungsausstellung, zeitgenössische Maler aus Südwestdeutschland".

Kassel
Kunstverein, Ständeplatz: 15. 9.—15. 10. „Farbige Grafik 1957".

Köln
Kunstverein, Hahnentorburg: 7. 9.—6. 10. „Hubert Berke, Köln". 12. 10.—3. 11. „Joan Miró".

Leverkusen
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: 23. 8.—15. 10. „Jean Dubuffet".

Ludwigshafen/Rhein
Kulturhaus, Bismarckstr. 46: 8.—29. 9. „Abstrakte Kunst, Deutsche Maler und Bildhauer".

Mannheim
Städt. Kunsthalle: 14. 9.—13. 10. „Farbige Grafik 1957 sowie Grafik von Hanna Nagel". 13. 10. bis 10. 11. „Philipp Harth, Plastik und Zeichnungen".
Kunstverein: 22. 9.—20. 10. „Otto Ditscher, Ölgemälde und Aquarelle aus den letzten Jahren".
Galerie Rudolf Probst, im Schloß: Ab 15. 9. „Emil Nolde, Gedächtnisausstellung".

München
Die neue sammlung, Prinzregentenstr. 3: 17. 9. bis 20. 10. „F. H. Ernst Schneider, Grafik und Schrift".
Galerie 17, Rindermarkt 17: 13. 9.—9. 10. „Armin Sandig".
Städt. Galerie und Lenbach-Galerie, Luisenstr. 33: Ständig: Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts. Die Historischen Lenbachräume. Kandinsky (Gabriele Münter Stiftung). Werke aus dem Umkreis des Blauen Reiters. Paul Klee Raum. 4. 10.—15. 11. „Aktiv-Abstrakt".
Der Deutsche Volksbildungsdienst in der Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26 I: 21. 9.—31. 10. „Herbert Schneider, Malerei und Grafik".

Münster
Landesmuseum, Domplatz 10: 3. 11.—1. 12. „Kunsthandwerk in Westfalen".

Offenbach/Main
Klingspor-Museum: 23. 8.—10. 10. „Gunter Böhmer, Buchgrafik".

Offenburg
Europa-Haus: 24. 9.—13. 10. „Thomas-Friedemann Dürr, Stuttgart".

Pforzheim
Kunst- und Kunstgewerbeverein, Industriehaus: 15. 9. bis 6. 10. „IL Miracolo".

Reutlingen
Spendhaus: 6.—27. 10. „Prof. Mense". Durchgeführt von der Deutschen Hans-Thoma-Gesellschaft.

Solingen
Deutsches Klingenmuseum: 15. 9.—27. 10. „Amerikanische Keramikkarikaturen und Grotesken".

Stuttgart
Behr-Galerie, Hindenburgbau: 14. 9.—14. 10. „Lothar Quinte, Pfullingen — Emil Kieß, Tuttlingen".
Württembergischer Kunstverein, Schellingstr. 6: 15. 9. bis 27. 10. „Erich Heckel, aus seiner Brückezeit. In Gemeinschaft mit dem Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer".

Wuppertal-Elberfeld
Galerie Parnass, Alte Freiheit 16—18: 17. 9.—14. 10. „Tajiri, Amsterdam, Plastiken". 15. 10.—12. 11. „Ubac, Paris, Schieferreliefs".

Ausland

Eindhoven
Stedelijk van Abbe-Museum, Bilderdijklaan 10: 14. 9. bis 26. 10. „Internationale Fotografie". 24. 10. bis 20. 11. „Textilien/Stickerei".

Lissone
Ente Comunale del Mobile: 6.—27. 10. „10. Lissone-Preis".

Mailand
Palazzo della Permanente: 20. 9.—20. 10. „Zeitgenössische französische Tapisserien". Die Ausstellung wird von der „Association des peintres cartonniers" organisiert.

Paris
Galerie Colette Allendy, 67, rue de L'Assomption: 22. 10.—9. 11. „Paul Kamper, Matsue Tsuzawa".

Galerie Denise René, 124, rue La Boétie: 15. 10. bis 10. 11. „Joseph Albers".
Galerie Stadler, 51, rue de Seine: Oktober „Ruth Francken, Saura, Malerei — Brown, Skulpturen".

St. Gallen
Kunstverein: 4. 8.—20. 10. „Malende Dichter — Dichtende Maler".

Vorschau auf die Pariser Wintersaison
Galerie Rive Droite: Oktober „Brauner", November „Fautrier".
Galerie Creuzevault: 10.—31. 10. „Civet", ab 5. 11. „Poliakoff".
Galerie 93: Oktober „Laure Garcin".
Galerie Stadler: November „Claire Falkenstein, Salles, Skulpturen von Delahaye". Dezember—Januar „Damian, Appel, Tàpies, Salles, Serpan".
Galerie Arnaud: bis 10. 10. „Divergences 5", 10. bis 30. 10. erstmalige Ausstellung des Luxemburger Malers Joseph Probst, November „Martin Barré".
Galerie Jeanne Bucher: Oktober „Moser".
Studio Facchetti: ständig Jean Dubuffet, Henri Michaux.
Galerie du Dragon: Oktober „Butler — Chadwick — Armitage". November „Peverelli", erstmalige Ausstellung in Frankreich.
Galerie Denise René: Mitte Oktober „Josef Albers".
Galerie H. le Gendre: Ab 25. Oktober „Camille".
Galerie Iris Clert: Oktober „Ruprecht Geiger", November „van Haardt".
Galerie La Roue: Anfang Oktober „Reuters Wärd", Mitte Oktober „Collagen von Karskaya".
Le Soleil dans la Tête: Oktober „Picabia, Retrospektive".
Galerie de France: November „Magnelli".
Galerie Lara Vincy: November „Raza".
Galerie Claude Bernard: November „Marcel Pouget", Dezember „Marcel Viola", März 1958 „Marfaing".
Galerie H. Benezit: „Malerei des Dichters André Verdet", „Emmanuel Gondoin".
Galerie St. Augustin: Arbeiten zwischen 1940—1945 der Gruppe Estève, Manessier, Bazaine, Pignon, Lapique, Singier, Aquarelle von Lagrange.
Galerie Daniel Cordier: „Dewasne".
Galerie Ariel: „Situation 3: Zwanzig der bekanntesten Maler der nichtfigurativen Schule".
Galerie Galanis: „Lobeau".
Galerie Girard Mourge: „Yankel, Sansen, Sablé — Walter".
Galerie Rive Gauche: Arbeiten des Bildhauers Negrisin (Prix de Paris), Oscar Dominguez, Lubarda.
Galerie Breteau: acht Bildhauer: Brown — César — Delahaye — Etienne Martin — Penalba — Stahly — Szobo — Zwoboda.
Galerie J. C. Dechaudun: „Charchoune".
Galerie A G, Lydia Conti: Robert Tatin, Kolos, Vary.

Der Gesamtauflage dieses Heftes liegen Prospekte der Firma DUNLOPLAN GmbH, Hanau/Main, einer Teilauflage liegen Prospekte der Firma Dr. med. Emmel GmbH, Freiensteinau/Oberhessen, bei.
Wir bitten unsere Leser um freundliche Beachtung.

Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst e. V., Baden-Baden.
Für den Winter 1957/58 bearbeitet die Gesellschaft folgende Ausstellungspläne:
George Grosz, 80 Zeichnungen, hauptsächlich aus den zwanziger Jahren.
Johannes Itten, Ölbilder, Zeichnungen und Studien.
Die komplette Folge der 4 Bauhaus-Mappen.
Boris Kleint, Saarbrücken, Ölbilder von 1932 bis 1957.
Vier „Bastler": Rolf Nesch, René Hinds, Hermann Glöckner und H. E. Hirscher.
Im Dezember wird die Gesellschaft wieder ihre alljährliche Weihnachtsausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden durchführen.

München
Die Gesellschaft der Freunde junger Kunst, München, übernahm die Galerie 17 am Rindermarkt 17, nachdem deren Gründer und bisheriger Leiter, der Maler Walter Gaudnek, nach den USA gegangen ist. Die Gesellschaft begrüßt die Möglichkeit sehr, jetzt Ausstellungen der ihr angeschlossenen Maler veranstalten zu können, was in den Räumen der Bild-Leihstelle in der Maxburg nicht möglich ist. Die erste Ausstellung mit Bildern des jungen Hamburger Malers Armin Sandig wird am 12. September eröffnet.
Die Bild-Leihstelle verbleibt in der Maxburgstr. 4/I (Quergebäude im Hof der Maxburg beim Mosesdenkmal). Öffnungszeiten: Dienstag und Freitag, 15 bis 18 Uhr.
Die Adresse der Geschäftsstelle hat sich geändert. Sie lautet jetzt München 25, Forstenrieder Str. 3a. Telefon (wie früher) 7 37 87.

KUNST UND WERK

MARBURGER TAPETENFABRIK

Die moderne Raumgestaltung bezieht sich auch auf die Wände eines Raumes, die wesentlich zum Gesamteindruck und zur Raumstimmung beitragen können, wenn es gelingt, Tapeten verschiedener Farben und Muster schöpferisch zu kombinieren.

Der „Marburg Wettbewerb 1956/57" der Firma MARBURGER TAPETENFABRIK wandte sich an Architekten und Raumgestalter, Beiträge zu einer neuen Wand-Architektur unter Verwendung bekannter Tapetenmuster zu liefern. Der Wettbewerb war ein großer Erfolg. Wir zeigen eine der preisgekrönten Arbeiten.

DIAX-KAMERA-WERK



Die Firma DIAX-KAMERA-Werk, Walter Voss, Ulm/Donau (1946 gegründet), beschäftigt sich seit 1951 mit dem Problem auswechselbarer Objektive und entwickelt das sogenannte DIAX-SYSTEM.

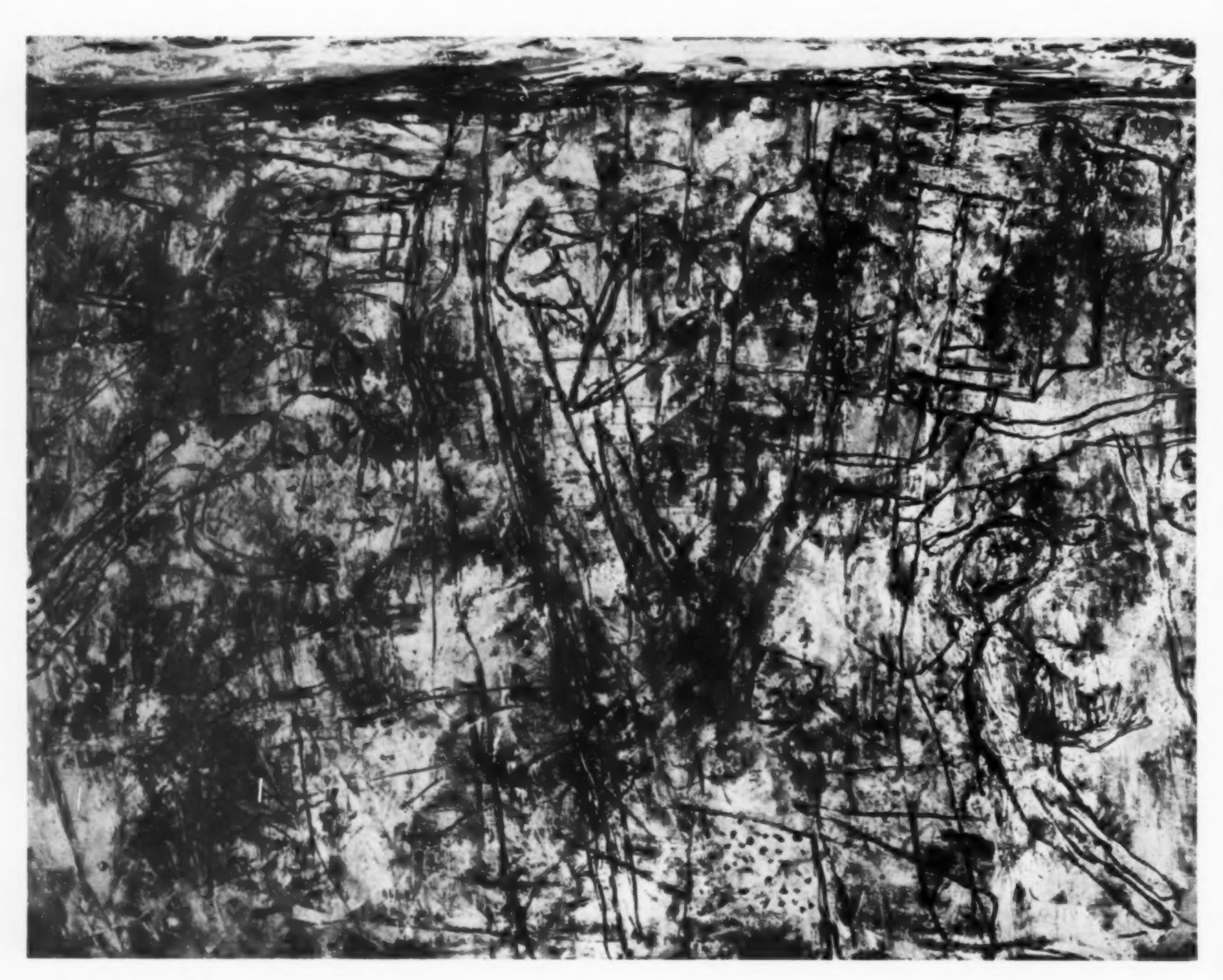
Die Kameramodelle DIAX Ib/IIb besitzen als Hauptmerkmale voll auswechselbare Objektive, die vor einem Zentralverschluß angeordnet sind. Der damit gebotene Vorteil der Blitzlichtphotographie bei allen Verschlußgeschwindigkeiten hat das DIAX-SYSTEM sowohl bei Amateuren als auch Berufslichtbildnern begehrt gemacht. Der in der DIAX IIb eingebaute Meßsucher ist für alle auswechselbaren Objektive (es stehen neun verschiedene hochwertige Typen von 35 bis 135 mm Brennweite zur Verfügung) gekuppelt.



In diesem Jahr wurde zusätzlich das Modell DIAX L 1 mit großem, brillantem Sucher und eingebautem Belichtungsmesser auf den Markt gebracht. Diese Kamera zeichnet sich nicht nur durch hervorragende Präzision, sondern auch durch Formschönheit und Eleganz aus. Sie gehört der unteren Preisklasse an und ist vor allen Dingen bei Amateuren beliebt.

STUDIO PAUL FACCHETTI

17 rue de Lille, Paris, tél. littré 71-69



Dubuffet, L'effacement des souvenirs Öl, 1957, 90x117 cm

ständig: Werke von **JEAN DUBUFFET**


NIEDERRHEINISCHE KLISCHEEANSTALT G·M·B·H
KREFELD
Blumentalstraße 113

